3 1761 07394630 3

E. T. A. Hoffmann

Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken

von

Arthur Sakheim

Mit zwei Abbildungen

10281 / 24/6/10.

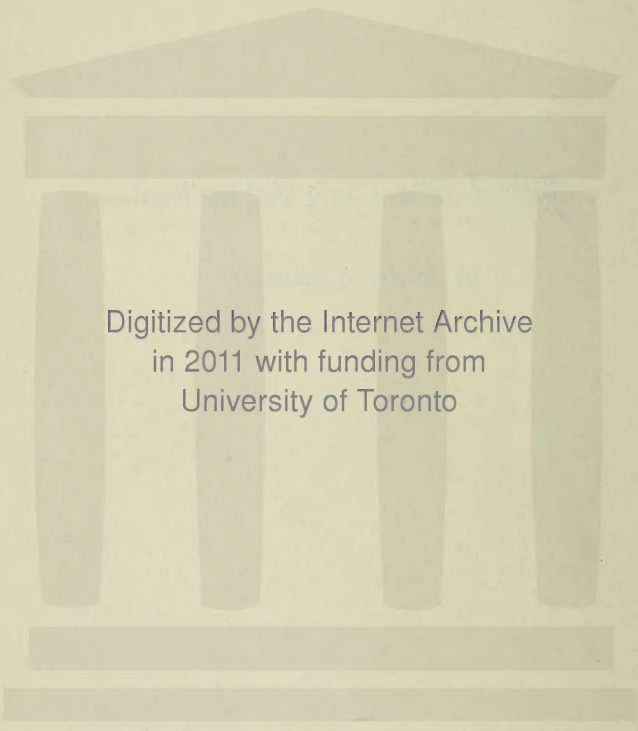
Leipzig 1908
H. Haessel Verlag

PT
2361
Z5S3

Druck von Hallberg & Büchting, Leipzig.

Meinen Eltern und Geschwistern

in Liebe gewidmet.


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/etahoffmannstudi00sakh

Vorwort.

Diese durch die idée mère des Themas beherrschte Studienreihe schuldet ihre Veröffentlichung einem akademischen Anlaß. Aber E. T. A. Hoffmann ist eine alte Liebe von mir: ich habe vieles von ihm in Zeiten stärkster Unmittelbarkeit, als halbes Kind und als ganz junger Mensch, mehr verschlungen als gelesen. Das sei bemerkt, weil vielleicht manchem eine mehr als latente Wärme für das Objekt auffallen möchte. Nun, die Literaturwissenschaft, so exakt man mit Recht sie heute zu handhaben sucht, läßt eben doch Raum für Affekte der Einfühlung, ja verlangt sie am Ende mehr als andere ihrer Schwestern. Jedenfalls bin ich mir bewußt, keine Apologie und kein Pasquill hervorgebracht, sondern so wissenschaftlich wie nur möglich verfahren zu haben.

Auch ist es freilich keine Monographie geworden. Eine solche verdient Hoffmann entschieden; ich will aber lieber selbst schnell darauf hinweisen, was sich noch etwa näher beleuchten und ausführen ließe. Da wären Hoffmanns Spiegelungen bei nachgeborenen deutschen Dichtern in ausgedehnterem Maße zu untersuchen. Nur höchst unvollkommen war mir das bis jetzt möglich. Grillparzer, Otto Ludwig, Mörike (cfr. einiges in Harry Maynes „Eduard Mörike"), Gottfried Keller, Theodor Storm (Verweise in Erich Schmidts Stormetüde), Fontane, noch

andere wären auf ihren Hoffmanngehalt philologisch und psychologisch zu durchforschen. Ferner sein eigenes, sagen wir philosophisches Credo zu revidieren, also sein Verhältnis zur Naturphilosophie Schellings, G. H. Schuberts usf. Hierzu aber bedürfte es einer genauen Kenntnis der spekulativen Strömungen jener Zeit, der damaligen Naturwissenschaft und dabei noch einer gestählten Seele, die sich auch jenen Zauberworten mit leuchtender Objektivität gegenüberzustellen vermöchte — keines schwärmenden Epigonen der deutschen Romantik, sondern eines Kenners, Könners und Überwinders.

Doch woher nehmen . . .? Daß aber die Kunst lang und die menschliche Kraft gebrechlich ist, dürfte nicht minder bekannt sein. Es vermag auch das Rätsel des kompliziertesten deutschen Romantikers keine dilettantische Reflexionspsychologie und nur bis zu einem minimalen Grade die Psychiatrie mit ihren Velleitäten zu lösen. Die empirische Psychologie hat es aber bis zur klaren und strengen Kunde von der Künstlerseele m. W.s noch nicht gebracht.

Und noch vieles mehr müßte am Tage liegen, damit eine richtige Monographie über E. T. A. Hoffmann entstehen könnte. Was ich hier biete, sollen eben Beiträge sein. Ich habe nicht nach dem, wenn ich nicht irre, ursprünglich Proudhonschen Grundsatze „destruam et aedificabo“ (die Formel ist tot, es lebe die Formel!) gehandelt; weil das „aedificare“ nachher ein gar schwierig Ding ist. Sondern die Forschungsergebnisse älterer Bergmänner, soweit möglich, dankbar benutzt und sie, wenn es nötig war, selbstredend korrigiert. Es lag mir indessen

daran, in diesen zwölf Kapiteln möglichst viel Neues und Eigenes zu bieten. Ob und inwiefern mir dies gelungen sein mag, sei den Kennern zu entscheiden überlassen. Einen Prospekt an dieser Stelle zu geben, war keineswegs meine Absicht.

Noch liegt mir die angenehme Pflicht ob, Worte der Erkenntlichkeit auszusprechen. Ich bin meinen hochverehrten Lehrern Adolf Frey und Erich Schmidt für reiche Anregung und methodische Schulung verpflichtet. Herr Professor Richard M. Meyer hat mich freundlichst auf zwei fruchtbare Hoffmannthemata hingewiesen. Auch Privatpersonen haben an den Vorarbeiten Interesse genommen und mich durch Zusendung von Material unterstützt; ihrer Liebenswürdigkeit ist an geeigneten Stellen dieses Buches Dank abgestattet. Bibliotheken und Museen zu Berlin, Hamburg, Leipzig, Petersburg, Bamberg, Zürich, Neuchâtel, Heidelberg, Köln, Frankfurt a. M., Posen haben mir durch leihweise Überlassung von Büchern usw., bzw. Mitteilungen beigestanden. Insonderheit die Hamburger Stadtbibliothek hat darin eine große Liberalität offenbart.

Hamburg, im März 1908.

Arthur Sakheim.

Inhalt.

Seite

I. Der Gespensterhoffmann im Urteil deutscher Dichter und Kunstrichter 1

II. Wertung Hoffmanns in Frankreich und England 27

III. Hoffmann in Rußland, Polen und Dänemark . 55

IV. Der gegenwärtige Stand des Hoffmannkultus und der Hoffmannforschung 75

V. Hoffmanns Erzählungen 88

VI. Die phantastischen Bilderbeschreibungen E. T. A. Hoffmanns 103

VII. Volksmärchen und Kunstmärchen 128

VIII. Bilanz des romantischen Märchens 163

IX. Quellen zu Hoffmann 201

X. Der Stil seiner Märchen 214

XI. Gestalten und Typen 221

XII. Satire und Humor 238

Anmerkungen 249

Abkürzungen.

Hitzig = (Hitzig) Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Zwei Teile. Berlin, Ferd. Dümmler, 1823.

Hitzig 3 = E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. Von J. E. Hitzig. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Drei Bände. Stuttgart, Brodhag, 1839.

Funck = Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und andern Mitteilungen. Herausgegeben von Z. Funck (= C. F. Kunz). Leipzig, Brockhaus, 1836. Erster Band. Seite 1—172: E. T. W. Hoffmann.

Ellinger = Georg Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1894.

S. W. = E. T. A. Hoffmanns Sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Herausgegeben von Eduard Grisebach. Leipzig, Max Hesse, 1900.

Grisebach = Biographische Einleitung Eduard Grisebachs zu seiner Ausgabe der „Sämtlichen Werke".

Klinke = E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes. Von Dr. med. Otto Klinke. Braunschweig und Leipzig, Richard Sattler, 1902.

Schaukal = Richard Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Band XII der „Dichtung", Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler, 1904.

I.

Der Gespensterhoffmann im Urteil deutscher Dichter und Kunstrichter.

Im Prinzip behalten die Biographen und dogmatischen Apologeten E. T. A. Hoffmanns: Grisebach, Klinke, Schaukal recht, wenn sie sich über die erschreckend verständnislose und darum meist ablehnende Stellung der deutschen Literarhistoriker zu diesem Dichter entrüsten. Doch speisen sie einen nur eben im allgemeinen ab; im einzelnen irren sie, verschieben die Grenzen und nehmen dazu die summarisch verquickten und abgeurteilten Opfer ihres löblichen Eifers zu ernst; übersehen, daß das „Ärgernis" von oben kommt. Soviel trifft aber zu: die ältere Art unserer Literaturgeschichtsschreiber pflegte Hoffmann aus unkünstlerischen Gründen, ganz mit Tugend gewappnet, zu verdammen. Machten die Herren ästhetische Einwände, so nahmen sie ihre Maßstäbe, um nicht zu sagen: ihren Maßstab, nicht aus der Sache selbst, sondern aus einem ganz bestimmten Ideal der klassischen Dichtung, das sie dazu noch zu abstrakt aufzufassen geneigt waren. Alles ihrem abstrakten Ideal, das wesentlich starrer ist als die wirkliche klassische Poesie der Deutschen, Fremde lehnten sie von vornherein ab. Noch weiter aber. Aus moralistischen Gründen verloren die meisten von ihnen sogar jede Höflichkeit. Die meisten (keineswegs alle) standen schon aller „Romantik und Hoffmannstropfigkeit"[1], allen Elixieren eines gegen die starre Regel rebellierenden Geistes, von vornherein befangen und vorurteilsvoll gegenüber. Bei Hoffmann persönlich vermißte man dann noch

weise Mäßigung und wissenschaftliche Durchbildung. Mit gemischtern oder radikalern Worten, jedenfalls lehnen ihn die Vilmar, Gervinus, Koberstein, Joseph Hillebrand und Julian Schmidt ab[2]. Ausnahmen gibt es; doch sind diese von nicht zu überschätzendem Wert: an die Namen der Robert König, Wilhelm Buchner, Heinrich Kurz[3] knüpft sich nicht viel Gewicht. Günstigere Wertungen hört man freilich von den meisten Jüngern: schrille Mißtöne kommen da fast überhaupt nicht vor. Nicht mit einbegriffen sind etwa: Otto von Leixner, der zu gar seltsamen Redensarten von ungewöhnlichem Grade der Trockenheit und Versteinerung den Mut findet, allerdings auch noch zur alten Garde gezählt werden darf; und der gegen Hebbel ebenfalls sehr reservierte Karl Borinski[4]. Wohl aber scheint es, bei einer Analyse von Wilhelm Scherers Abschätzung Hoffmanns, nicht, daß diese so sonderlich negativ wäre. Grisebach wird nämlich nicht müde, sich gegen ihn polemisch zu ereifern, als gegen den typischen antihoffmannisch gesinnten Literaturhistoriker. Diesem wenn auch nicht notwendigen, so doch begreiflichen clamor violentiae hat Richard M. Meyer, des Meisters treuer, dennoch nicht am Hergebrachten festhaltender Schüler, einen rügenden Dämpfer aufzusetzen versucht[5]. Mit Recht, wie mich dünkt. Scherer[6] sagt über Hoffmann nichts eigentlich Verletzendes, Despektierliches. Es läßt sich nahezu gegen jeden seiner Sätze etwas vorbringen; aber alles ist an sich korrekt, von jenem kühlen spezifischen Glanze, gediegen, schön und gut. R. M. Meyer selbst[7] vergißt nicht, wieviel ein Heine, ein Hebbel, ein Ludwig, Hoffmann zu verdanken haben und präzisiert die Anschauung als das große Geheimnis von dessen Kunst. Max Koch[8], wie vor ihm Heinrich Kurz, der Herausgeber einer Auswahl aus Hoffmanns Schriften, anerkennt in seiner Literaturgeschichte das Talent des Dichters voll und ganz,

gibt auch geradezu manchen Hinweis, in dem eine Aufgabe liegt; so wenn er auf die Beeinflussung der Balladen der Droste durch Hoffmanns Erzählungen hindeutet. Im höchsten Grade merkwürdig ist es, daß Adolf Bartels, dem bekanntlich eine „gesunde Phantasie" eignet, der sonst schwer zu registrierende Figuren in phantastischen Kostümen, blitzschnell vorüberstreichende Silhouetten nicht liebt, sich Hoffmann mit Verständnis zuwendet. Freilich schreibt Bartels oft und diesmal im Zeichen Hebbels, der die seltsame Nötigung Hoffmanns mit verwandter Seele wohl empfunden hat. Auch der wesentlichste von Bartels' Gegnern, der kluge Kulturpsycholog Lublinski[9], ist Hoffmann durchaus günstig gesinnt, wenn er ihn auch aus dem Kreise der eigentlichen esoterischen Romantik verbannt und, als ersten unter den Populären, dichterisch Fouqué überordnet. Vollends aber stellt Ricarda Huch[10], so wenig sie geneigt ist, den Unharmonischen für einen wirklich großen Dichter zu halten, ihn doch über Arnim, Brentano, Fouqué und Löben. Sehr fein und verständnisvoll ist, was sie über Hoffmanns Märchen — den „Goldenen Topf", „Klein Zaches", „Das fremde Kind", „Prinzessin Brambilla", „Meister Floh" — schreibt: die einzelnen Gestalten bekommen neues Leben und flimmernde Farbe unter ihrer schöpferischen Künstlerhand. Die jüngeren Literarhistoriker, insonderheit die Empiriker oder fast-Empiriker unter ihnen, betrachten eben das Problem Hoffmann weit unbefangener und fast möchte ich sagen jünger, freudiger und mit Herzlichkeit. Doch hat sich freilich vorläufig die Farbe, Kraft und Schönheitsfülle seiner Webermeisterstücke in vollem Maße auch ihnen nicht enthüllt.

Es darf aber niemand wundernehmen, daß die deutschen Literarhistoriker, in erster Linie also die älteren, sich von ihm abzuwenden pflegten, meist mit viel furor moralis im Herzen und irgend einer populären Formel

unter der Feder. Mit temperamentvollen Ausbrüchen wider ein unbeflügeltes Geschlecht von Kärrnern ist indessen wenig getan, und im allgemeinen alles richtig. Daß vereinzelte und in neuerer Zeit häufige Fälle einer andern Einsicht vorkommen, hätte ja einem das bißchen Divination, das man hat, nicht gesagt.

Entscheidend für die Wertung Hoffmanns in Deutschland waren aber nicht die Gervinus, Julian Schmidt usw. Auch darf man niemand ein ablehnendes, wohl aber ein oberflächliches Urteil zum Vorwurf machen. Sondern die Keime liegen an anderer Stelle: die zeitgenössische Kritik, die Freunde, und vor allem hervorragende deutsche Dichter haben über Hoffmann nicht mit exzentrisch feinen, aufs schärfste geschliffenen Worten geurteilt.

Die Genossen unter den Romantikern zweiten und dritten Grades waren ihm wohlgesinnt: Chamisso, Fouqué, Contessa, die Chézy. Wir besitzen einfältig-liebevolle Schilderungen des kleinen Kapellmeisters Kreisler, der auch als königlich preußischer Beamter judizieren mußte, mit den „wunderbar zarten Händchen", dem nur „unentbehrlichsten Quantum von Fleisch und Bein" aus der Feder seiner guten Freunde und Bekannten, die freilich keine Beobachter ersten Ranges waren. Helmina von Chézy[11], für alles was an Hoffmann zu sehen sein mochte — äußerlich zum mindesten — empfänglich, beschrieb ihn mit naiver Freude am Ungewöhnlichen, und ihre eigene niedliche Person, die sie auch für etwas Ungewöhnliches hielt, nie vergessend. „Hoffmanns Augen rollten wie Feuerräder", oder „Glut und Beweglichkeit war alles, was man von ihm wahrnahm", verkündigt sie der Nachwelt. Besonders treu an Hoffmann hing der Major, Ritter und phantasievolle Poet, der sich von Walter Scott, dem trouveur moderne — mit Balzac zu

reden — nicht unwesentlich dadurch unterschied, daß er weder modern, noch auch sonderlich trouveur war, Friedrich de la Motte Fouqué[12], sein Berliner Mitbruder im heiligen Serapion, oft mit ihm zusammen genannt, aber künstlerisch ihm durchaus heterogen. Er hat für Hoffmann auffallende Bezeichnungen, wie „der sprühende Elfe", „der bizarre Wunderling", „ein wunderbares in allen Regenbogenfarben funkelndes, ja zugleich klingendes Gestirn", „der erste Trompeter der tollen Brigade". Er gibt, sichtlich von Herzen betrübt, zu, „daß es Hoffmann bisweilen begegne, sich selbst in gewissen Wendungen und Gestalten als Widerhall nachzuhallen". Sonst aber glaubt er, der Freund könnte stets mit Originalität auftrumpfen. Auch Hoffmann hatte ihn recht gern, konnte es aber nicht lassen, diesen guten Menschen und mittelmäßigen Musikanten ein wenig an der Nase zu zupfen[13].

Den unerschöpflichen Vorrat an überpersönlichem, das an diesem Dichter war, vermochten uns weder Fouqué, noch auch die beträchtlich niedriger zu taxierenden Hitzig und Kunz-Funck zu vermitteln. Wegen ihrer engherzigen Auffassung Hoffmanns mußten sich neuerdings die zuletzt genannten Schriftsteller, seine eigentlichen Biographen unter der Schar der Leute um ihn, allerlei gefallen lassen. Dennoch halte ich Ellingers Polemik gegen Hitzig und Grisebachs gegen Funck zwar nicht für falsch, aber für überflüssig. An sich sind die beiden biographischen Arbeiten noch immer die eigentlichen Quellen, zu denen jeder Hoffmannforscher herabsteigen muß. Hitzigs Arbeit ist journalistisch geschickt, wirklich aufschlußreich, wenn man bedenkt, wieviele Rücksichten er zu nehmen hatte, inhaltlich, ich meine stofflich, sogar ausgezeichnet. Er war sicher ein noch exzellenterer Jurist als Hoffmann, stand ihm als Maler nach und konnte ihm als Schriftsteller nicht das Wasser reichen. Sie lernten sich in Warschau kennen, als

Hitzig einmal Falstaffs steifleinene Kerle zitierte; das muß Hoffmann ausnehmend gefallen haben. Hitzig war schon früher in Berlin mit Wilhelm Schlegel in Berührung gekommen und genoß in Warschau die Freundschaft Werners; namentlich mit dessen seltsam komplizierten, hypermystischen „Söhnen des Tales" bleibt seine Person aufs engste verknüpft[14]. Durch ihn sind merkwürdigerweise die beiden romantischen Naturen Hoffmann und Werner erst eigentlich in lebendigen Kontakt mit der romantischen Schule gekommen. Sicherlich ist aber der verdienstvolle und von vielen gewichtigen Seiten geschätzte Mann mit der Zeit eitel geworden: er redet von sich mit Vorliebe in der dritten Person (also Hitzig hin, Hitzig her) und stellt deren Licht nicht unter den Scheffel. Hat sich auch im Laufe der Jahre nicht wenig zum Philister entwickelt. Doch darf man nicht vergessen, daß man um 1823, namentlich als Täufling, Kriminal- und Pupillenrat, „moralisch" sein mußte. Andere Leute haben immer gut reden und, je nach Bedarf, Spartaner und Athener spielen. Das Schlimme an dem pedantischen Hitzig (wie auch an dem vulgären Kunz) und anderen Freunden war, daß sie ihre Zentralsonne zu wörtlich, zu prosaisch nahmen. Auch sind Hitzigs Urteile oft grimmig hart; die Unmilde, die er Hoffmann vorwirft, sein großer Fehler. Kunz ist grobkörniger als Hitzig; man schmeckt aus den Schriften dieses ebenfalls verdienstvollen Mannes, der auch Erinnerungen an Jean Paul, Devrient, Iffland geschrieben hat, stets den dicken Weinhändler heraus. Er spricht von Hoffmann etwas jovial-despektierlich, ist nur um ein Haar weniger eitel und ebenso vertueux par force als Hitzig. Seine Darstellung scheint frischer (er hat auch Novellen geschrieben, und in einer derselben tritt Hoffmann auf); aber man kann sich auf ihn weniger verlassen. Im übrigen soll ihn Jean Paul zur Publikation seiner Hoffmann-

memoiren angespornt haben; er versichert es wenigstens selbst und war auch bestrebt, Hoffmann, den er natürlich als Dichter nach seiner Art hochschätzt, vor Jean Paul in den Schatten treten zu lassen.

Und nicht in des Wesens Tiefe dringend müssen die Sentenzen unserer großen Dichter über Hoffmann genannt werden: Goethes, Tiecks, Eichendorffs, stellenweise sogar Heines, der ihm sonst annähernd gerecht wird. Bezeichnend, daß Hoffmann so etwas vorher geahnt zu haben scheint. Am 20. Juli 1813 schreibt er seinem Verleger Kunz: „Alle Vorreden sind mir . . . in den Tod zuwider, am mehrsten aber solche, womit berühmte Schriftsteller die Werke unbekannter wie mit einem Attestat versehen... Finden Sie als Verleger, Ihres bessern Nutzens wegen, es aber geraten, meinem Werklein ein solches Attestat vorsetzen zu lassen, so schreiben Sie immerhin an Ihren Freund Jean Paul“[15]. Damals saß nämlich Hoffmann, einigermaßen geborgen und daher humorvoll und sogar jovial gestimmt, als Kapellmeister bei der etwas problematischen Secondaschen Truppe in Dresden, beobachtete scharf das bunte fremde Volk, das die Stadt bedrängte (die furchtbaren Augusttage standen vor der Tür), und schrieb am „Magnetiseur“, am „Goldenen Topf“, am „Gebildeten Affen Milo“. Mit den musikalisch-literarischen Schriften zusammen sollten diese Stücke in Buchform herausgegeben werden. Jacques Callots Kupfer gaben einen unalltäglichen Titel, und warum sollte der ehrenfeste Weinhändler, würdige Leseinstitutsbesitzer und wackere Freund Kunz kein guter Verleger sein? Schon am 18. März 1813 war der Vertrag „zwischen dem Buchhändler Carl Friedrich Kunz und dem Musikdirektor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, den Verlag der literarischen Werke des letztern betreffend“ zustande gekommen[16]. Jean Paul, den frühverehrten Meister und nunmehrigen Paten

seiner seltsamen varia, hatte Hoffmann im August 1810 bei besagtem Kunz von Angesicht kennen gelernt, und es ist wahrscheinlich, daß dieser insonderheit vom nahen Bayreuth herübergekommen ist, um des originellen kleinen Kapellmeisters Kreisler persönliche Connaissance zu machen. Denn Hoffmann hatte eben schon damals allerlei in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" veröffentlicht und darin einen eigenartigen Künstlertypus geschaffen: „Ritter Gluck", „Kreisler", „Beethovens Instrumental-Musik", „Ombra odorata", „Der vollkommene Maschinist". Ende März und Anfang April 1811 fand er bei Jean Paul in Bayreuth freundliche Aufnahme[17]; dennoch wird das Verhältnis nicht allzu intim gewesen sein[18]. Und nun kommt es wirklich so, wie jedenfalls nicht so sehr der Autor der „Fantasiestücke" als sein Verleger gewünscht hat. Jean Paul führt Hoffmann, dem er sich in orphischen Dingen verwandt fühlt, in die „Literatur" ein. Die Vorrede ist „Bayreuth, den 24. Nov. 1813" datiert und in der Form einer Besprechung der etwas langsamen „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung" vom Dezember 1823 gegeben[19]. Sie ist weder ungeschminkt noch unverschleiert, wortreich, nicht sehr begeistert (hat auch Hoffmann nicht befriedigt), kargt aber doch nicht mit freundlicher Anerkennung. Geschrieben steht[20]: „In seiner dunkeln Kammer (camera obscura) bewegen sich an den Wänden heftig und farbenecht die koketten Kleister- und Essigaale der Kunst gegeneinander, und beschreiben schnalzend ihre Kreise. In rein ironischer und launiger Verkleinerung sind die ekeln Kunstliebeleien mit Künstlern und Kunstliebhabern zugleich gemalt; der Umriß ist scharf, die Farben sind warm, und das Ganze voll Seele und Freiheit." Darum wünschte er auch gelegentlich den Nebentitel „Kunstnovellen" statt „in Callots Manier". 1814 und 1815 erschienen die „Fantasiestücke"

in 4 Bänden (Bamberg, bei Kunz)[21], und hatten Erfolg.

Das Jean Paulsche Empfehlungsschreiben findet einen Nachhall, eine bestätigende Antwort auf seine Reflexionen, in einer von ihm mit Beiträgen unterstützten vornehmen Zeitschrift: in den „Heidelberger Jahrbüchern". Die neuerworbenen Schätze der deutschen Literatur werden von dem ungenannten Rezensenten sorgfältig analysiert: das Kecke, Lebendige, fast Exzentrische und doch Natürliche dieser Art, welche „mehr als Callot" ist, stets hervorgehoben. Die leuchtendsten Worte findet der Kritikus, dem die Methode der Zeit, die romantische Exaltation, durchaus geläufig ist, für den „Goldenen Topf". Aber auch sonst ist er über das meiste erfreut, entzückt, charmiert, hingerissen[22]. Nur liegen die Dinge keineswegs so, als seien solche enthusiastische Töne für alle oder auch nur viele Kritiker Hoffmanns irgendwie charakteristisch. Auch die „Heidelberger Jahrbücher" werden später lauer und prosaischer im Ton, besonders angesichts der Gespenstererzählungen. Immerhin gilt ihnen Hoffmann als ein starkes, ehrfurchtgebietendes Talent, obwohl sie ein Unbefriedigtsein nicht verbergen. Eine wirklich scharfe Scheidewand zwischen ihm, Fouqué, Friedrich Kind, Elise von Hohenhausen vermögen sie nicht, oder nicht immer, durchzuführen. Die ganze Kritik jener Periode hält sich eben viel zu sehr am allgemeinen, an der Atmosphäre, an der Stimmung[23].

Das Verhältnis Hoffmanns zu Jean Paul ist überhaupt sehr merkwürdig und kompliziert, nicht nur das künstlerische. Herzlich, wirklich freundschaftlich war es wohl nie. Man schließt sich in die Arme, ohne sich zu lieben. Tatsache ist dennoch, daß Hoffmann in jüngern Jahren eine hohe Verehrung für Jean Paul in sich trug (wie

später für Tieck); indessen sie strömte bei dem Reifern nicht mehr über (wie noch immer für Tieck, Goethe, Shakespeare). Er ehrte ihn sehr und war ihm auch dankbar; aber hie und da zeigte sich der Schalk und er konnte nicht umhin, die Empfindsamkeiten des großen Mannes, das allzublumige Unwesen und auch die Dornstücke an ihm ins Licht der Ironie zu stellen[24]. Tatsache ist auch, daß in einer der vielen Vorreden, die Jean Paul als höchst glücklicher Autor zu schreiben hatte, in der Vorrede zur zweiten Auflage der „Unsichtbaren Loge", sich ein Passus sarkastisch ablehnender Art gegen Hoffmann findet[25]. Jean Paul kommt diesmal von einem Strafgericht über die Schicksalstragödie her. „Dieser romantische Kunst-Wahnwitz schränkt sich glücklicherweise nicht auf das Weinen ein, sondern erstreckt sich auch auf das Lachen, was man Humor oder auch Laune nennt. Ich will hier der Vorreden-Kürze wegen mich bloß auf den kraftvollen Friedr. (sic) Hoffmann berufen, dessen Callotische Fantasien ich früher in einer andern Vorrede schon hervorgehoben und gepriesen, als er bei weitem weniger hoch, und mir viel näher stand. Neuerer Zeit nun weiß er allerdings die humoristischen Charaktere — zumal in der zerrüttenden Nachbarschaft seiner Morgen-, Mittag-, Abend- und Nachtgespenster, welche kein reines Tageslicht und keinen festen Boden mehr gestatten — zu einer romantischen Höhe hinaufzutreiben, daß der Humor wirklich den echten Wahnwitz erreicht; was einem Aristophanes und Rabelais und Shakespeare nie gelingen wollte. Auch der heitere Tieck tat in frühern Werken nach diesen humoristischen Tollbeeren einige glückliche Sprünge, ließ aber als Fuchs sie später hangen und hielt sich an die Weinlese der Bacchusbeeren der Lust. — — ... Unstreitig ist jetzo die Belladonna (wie man die Tollkirsche nennt) unsere Muse, Primadonna und Madonna und wir leben

im poetischen Tollkirschenfest . . . Überhaupt eine schöne Lorbeer- und Kirschlorbeerzeit!"

Schmerzliche Wunden haben die Großen ihm geschlagen. Drei deutschen Dichtern galt vornehmlich seine Verehrung: Goethe, Jean Paul, Tieck. Und alle drei haben sich von ihm abgewendet, nicht von den Menschen, wohl aber von dem literarischen Begriff Hoffmann. Das Gift, mit dem kleine Leute, jüngere Söhne jüngerer Brüder, später den Meister Amadeus bespritzt haben, sie hätten viel bei sich behalten, könnten sie sich nicht auf hohe Vorbilder berufen. Wie gesagt — das Ärgernis kam von oben. Es liegt, wie man's auch nimmt, Tragik darin. Außer Diskussion steht des Komponisten der Buffonade „Scherz, List und Rache" Kenntnis Goethes; das beweisen die in den Werken verstreuten andächtig schwärmenden und kritischen Ansichten. Charakteristisch für seine Erkenntnis, daß das Publikum die Hieroglyphen, das eigentlich Neue und Unerhörte an einem Dichter nie versteht, nimmt sich die Stelle aus („Über einen Ausspruch Sacchinis" in den „Fantasiestücken")[26], wo von der rein stofflichen Wirkung der Goethischen Dichtung die Rede ist. Auch Goethe räumt ja ein, daß der Werther leere Empfindsamkeit, der Götz undurchdringliche leere Harnische erzeugt hätte[27]. Assoziative Zusammenhänge künstlerischer Natur finden sich im Märchen vorzüglich, aber auch im Erziehungsroman. Durch Eckermann[28] ist überliefert, Goethe habe Hoffmann unter die mittlere Literatur (mit Franz Horn und Clauren) rangiert; durch Kanzler Müller[29] ferner, er habe am 15. Mai 1823 Ottilien, seiner originellen, fantasievollen Schwiegertochter, Hoffmanns Nachlaß „unter den zierlichsten Possen" geschenkt. Die zuletzt angeführte Stelle könnte also doch noch jemand über Goethes Position zu Hoffmann in gegründeten Zweifel versetzen. Auch wird das gelegentliche Zusammenwerfen mit Leuten

wie Franz Horn und Clauren die Laune eines Augenblicks gewesen sein und am Ende Hoffmann in Goethes Augen nicht viel tiefer als Kleist und Heine gestanden haben. Was allerdings zugestandenermaßen nicht eben viel ist. Den Sinn des Titels von Carlyles „German Romance" (4 volumes, Edinburgh 1827) gibt Goethe wieder als „Meisterstücke romantischer, auch märchenhafter Art, ausgewählt aus den Werken deutscher Autoren, welche sich in diesem Fach hervorgetan haben; sie enthalten kleinere und größere Erzählungen von Musäus, Tieck, Hoffmann, Jean Paul Friedrich Richter und Goethe in freier, anmutiger Sprache"[30]. Das kann einen noch im Dunkeln lassen; entscheidend und abschließend ist jedoch Goethes Urteil in seiner Rezension von Walter Scotts Artikel „On the supernatural in fictious Compositions" (The foreign Quarterly Review No. 1, July 1827), — was er mit „Das Übernatürliche in fabelhaften Erzählungen" übersetzt[31]. Es erlaubt schon gar keine ausschweifenden Interpretationen: „Wir können den reichen Inhalt dieses Artikels" — heißt es da — „unsern Lesern nicht genugsam empfehlen; denn welcher treue, für Nationalbildung besorgte Teilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, daß die krankhaften Werke jenes leidenden Mannes lange Jahre hindurch in Deutschland wirksam gewesen und solche Verwirrungen als bedeutend fördernde Neuigkeiten gesunden Gemütern eingeimpft worden." Goethe findet Hoffmann zu einseitig und zitiert sich als Muster und Ausweg zum Licht: „Daß eine gewisse humoristische Anmut aus der Verbindung des Unmöglichen mit dem Gemeinen, des Unerhörten mit dem Gewöhnlichen entspringen könne, davon hat der Verfasser der neuen Melusina ein Zeugnis zu geben versucht. Er hütet sich aber den Versuch zu wiederholen, weil das Unternehmen schwieriger ist, als man denkt". Den unverwüstlichen, gesunden Sinn des

Grimmschen Kindermärchens „von einem, der auszog das Fürchten zu lernen", stellt er dem „gespenstischen Trug" entgegen.

So Meister Wolfgang über Hoffmanns „nachtwandlerisches Schaffen"[32]. Meister Ludwigs nun — Ludwig Tiecks nämlich, Aussprüche retten den Verfemten nicht durch größere Milde. Hoffmanns tiefe Verehrung für Tieck ist geradezu rührend. Er versäumt keine Gelegenheit, sie in seinen Werken zu bezeugen. Mehr noch als Jean Paul und Goethe schier ehrt er ihn. Das sind so Details des Hoffmannschen Wesens. Man muß sich freilich die Stellung vergegenwärtigen, die der große Artist in den Augen der Zeit einnahm; dieser vornehme geniale Dilettant, den heute nur noch Berufsmenschen lesen. Tieck hatte es aber gern, seine „Bewunderer" lächerlich zu machen, so wie Hoffmann seine Leser und Bekannten zu mystifizieren; man denke an den Fall Clemens Brentano[33]. Wieviel Hoffmann Tieck zu verdanken hat, ist nicht nur von ihm selbst ausgiebig und bescheiden anerkannt worden. Man nennt in jüngster Zeit noch Wackenroders „Herzensergießungen"[34]. Doch muß gesagt werden, daß der Einfluß keineswegs nur von Tieck herkam: vielmehr war er wechselseitig. Der ältere Tieck ist sehr und durchaus von Hoffmann imprägniert. Hier genüge ein Beispiel[35]. In einer der spätern Novellen Tiecks, in der „Reise ins Blaue hinein"[36], einer ganz wundervollen Variation des Oberonmotivs, mit mannigfaltigen andern Tönen verflochten, finden sich Stellen, die wörtlich im „Goldenen Topf" hätten stehen können: so eine von besonders ähnlichem Blütenschmuck, wo die Fee Gloriana den geliebten Jüngling Athelstan zu sich emporzieht und ihn so zum Könige im romantischen Lande macht, zum Oberon. Diese vortrefflich komponierte „Reise ins Blaue hinein" gibt dem Begehrenden überhaupt manchen Aufschluß über das

romantische Märchen. Uns interessiert jetzt etwas anderes. Zum Schlusse verläuft sie in eine Apotheose der größten deutschen Dichter: — Gottfrieds, Hartmanns, Wolframs, Goethes (man schreibt 1834) und — nicht sehr diskret — Tiecks. Hier nun zerschneidet er das Tischtuch zwischen sich und einigen Nachfahren oder betont nachdrücklich ihr Epigonentum. Es sind Victor Hugo (aber „Vittoria Accorombona" 1840 trägt deutliche Spuren der neuen französischen Romantik), Heine — 1836 wird der „Tannhäuser" mit einer sehr unehrerbietigen Strophe gegen den alt gewordenen Dichter erscheinen[37], Börne, und von den Ältern Müllner und in wesentlich konzilianterer Weise Hoffmann. Es dreht sich darum, in wen der Kobold des überschönen Namens Hannes gefahren ist, da der Genius Athelstan die großen Dichter umarmt hat. Dieser Poltergeist soll „als ein Hoffmann Deutschland entzückt und sogar die Franzosen, die große Nation, neu revolutioniert haben". Tieck erklärt jedoch Hoffmann für einen braven Deutschen, der sich eben selbst vor den von ihm heraufbeschworenen Kobolden gefürchtet hätte, und keineswegs für einen Kobold. Man denkt an Schnock den Schreiner. Und in einem anderen Zusammenhange, aber ebenfalls in der „Reise ins Blaue hinein" heißt es: „Und wären Hoffmann, Fouqué und ähnliche da, ohne den gestiefelten Kater, Zerbino, getreuen Eckart, blonden Eckbert, die verkehrte Welt und andere frühere Anklänge, die in die Weite, oft unbegriffen hineintönten, und erst in nachahmender Übertreibung von den Zeitgenossen verstanden und beantwortet wurden?" Nun, nicht umsonst hat Jean Paul Tieck einen Fuchs genannt. Ihm ist die alte ehrliche Literatentugend eigen, es mit niemand verderben und doch jedem ein Schnippchen schlagen zu wollen. Bei Köpke findet sich übrigens ein beträchtlich härteres Urteil Tiecks über Hoffmann: „Die Dichtung ist bei ihm zur Karikatur geworden,

und obgleich er manches gut zu erzählen weiß, sind seine Erzählungen doch fast alle fratzenhaft“[38].

Auch mit Clemens Brentano bestehen dunkle Zusammenhänge — ohne daß es zu einem tiefen, klaren, wechselseitigen Verständnis gekommen wäre. Magisch fühlt sich Hoffmann bei der ersten Bekanntschaft mit der Art Brentanos von ihr angezogen und komponiert in Warschau „Die lustigen Musikanten“. In Berlin kommen sie zusammen[39] (Ende 1814 oder Anfang 1815). Der Verkehr hätte vielleicht zu einer profundern Annäherung geführt, wenn er nicht von so kurzer Dauer gewesen wäre. Auf Hoffmann scheint noch „Ponce de Leon“ einen besonders starken Eindruck gemacht zu haben. Er zitiert es zweimal — in den „Seltsamen Leiden“ und im „Kater Murr“, — beidemal dieselbe Pointe übrigens. Daß er einmal Brentano „diesen wahnsinnigen Clemens“ nennt, möchte ich nicht so ernst nehmen, wie dies Kerr tut[40]. Andererseits ist Brentano um jene Zeit geradezu in lebensunfähiger Weise absonderlich, steht unmittelbar vor seiner Konversion (1816). In ihrem literarischen Verhältnis zu Tieck und Jean Paul sind Hoffmann und Brentano verwandt und doch unendlich verschieden. Andere Gemeinsamkeiten bilden Kindlichkeit, Raffinement, starke Lebenssehnsucht; Berührungspunkte — Italien, die slawische Welt. Eine ausführliche Analyse dieses literaturpsychologischen Problems müßte zu den interessantesten Aufgaben gehören. Brentano selbst spürt bei Hoffmann die Ähnlichkeit mit Arnim heraus, findet ihn jedoch „ohne so vielen Duft und fixierter“. Dennoch hat er das Gefühl, als könnte Arnim den neuen Mann auch in der humoristischen Manier bei weitem übertreffen. Für ein mit dem geliebten Freund und Bruder zusammen geplantes Werk in Briefform über Theaterverhältnisse sucht er Hoffmann zu gewinnen[41]. Am vierten Band der „Fantasiestücke“, den er „ganz“ kennt, ist ihm

der Musikfeind das liebste, auch sonst vieles, „als hätte er es selbst geschrieben". Er teilt dieses Erlebnis Hoffmann mit und — hat den Brief nicht abgesandt. Allerlei Tief- und Unsinniges findet sich in dem Brief, der damaligen Stimmung Brentanos gemäß, besonders über die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde. Der kranke Mann, der mit seinem Blute rang und die Freude an der Erde verloren zu haben glaubte, wünschte, der erdwüchsigere Hoffmann hätte Spikher „durch Jesum" vollends selig werden lassen[42]. — —

Genie und Leidenschaft verklingen; nur noch ein paar milde Tanzmusiken, dann ist wieder solide Korrektheit im Lande. Hoffmann suchte die Philistrosität ins Dämonische zu transponieren. Mit Brentano teilt er den glühenden leuchtenden Haß gegen den Philister. Es kommt ein anderes Geschlecht: man wünscht jetzt Verbürgerlichung heldischer Hoheit. Natürlich ist alles natürlich. Im politisch-gesellschaftlichen Leben hat das seine Analogien. Bald werden die Leute wollen, daß man ihnen beweise, Genie und Durchschnitt, bürgerlich und romantisch, sei im Grunde einerlei, und herrlich sei es, wenn jemand Charakter hat, Gott sei Dank habe er es dann nicht nötig, ein Talent sein eigen zu nennen. Der Kammergerichtsrat Hoffmann ist verstorben, und Eduard Hitzig setzt ihm seinen biographischen Denkstein. Zur objektiven literarischen Charakteristik des Dichters zieht er mit richtigem Instinkt einen Mann der neuen Generation heran, der aber doch noch von der alten nicht völlig losgerissen ist[43]. Einen jungen Dichter und Publizisten mit Namen Georg Wilhelm Heinrich Häring, der bald ein vielgelesener Romanschriftsteller werden sollte und noch heute als Willibald Alexis wohlbekannt und zum mindesten geachtet ist. Alexis hat mit Hoffmann keine gemeinsamen persönlichen Angelegenheit gehabt, er hat ihn kaum je gesehn, wohl

aber gründlich gelesen. Er stellt sich aber dem Gefeierten als Realist entgegen, noch mit starkem romantischen Einschlag Walter-Scottischer und Spät-Tieckischer Observanz, aber doch als Realist. Es gefallen ihm auch an Hoffmann vornehmlich „Das Fräulein von Scuderi", „Das Majorat", „Meister Martin". Er vergleicht den Justizrat V... im „Majorat" mit Shakespeareschen Gestalten, er stellt fest, daß das für die Poesie trüb aussehende Jahrhundert Ludwigs XIV. im „Fräulein von Scuderi" poetisch ergriffen sei. Hoffmann hätte klassische Geltung haben können, wenn sein „subjektives Feuer" sich zu „objektiver Wärme" verbreitet hätte. Obwohl kein Naheſtehender, beklagt er das frühe Hinscheiden Hoffmanns, weil in den letzten Schriften ein Fortschritt zum Realismus zu beobachten sei. Dieses Urteil wurde mit großer Vorliebe wiederholt, auch von sehr fähigen Menschen; doch ist es nur halb richtig. Vielleicht — meint Alexis — hätte ein starkes Erlebnis, die letzte schwere Krankheit etwa, noch Hoffmann zum Realismus durchgeholfen. Da aber die Ruinen ohne neues Leben blieben, vergleicht er ihn vorläufig mit Byron: bei beiden Dissonanz, hier bitterer Spott, dort eine spezifische Ironie. Doch läßt Hoffmann eine Welt seliger Zufriedenheit ahnen. Seine Märchen aber sind Nichtmärchen. „Die tiefere Bedeutung dieser Märchen können die Kinder nicht verstehen, den Zauber des Wunderbaren wollen sie nicht so ganz in ihrer Nähe finden, sondern ihn in weitere Ferne verlegt sein wissen". Man setzt unwillkürlich für „Kinder" „Publikum" und bewundert des jungen Schriftstellers Kenntnis dieser Art. „Nur hier zu Hause bleib's beim alten". Sie wollen keine Romantik mehr hier zu Hause; gebt uns die Dinge, wie sie sind! So ist Willibald Alexis' Stellung zu Hoffmann für die Attitüde des beginnenden Realismus gegen die Romantik in hohem Grade bezeichnend.

Aber die härtesten Worte, voll Unmut und Widerwillen, die je von einem Berufenen über Hoffmann gesagt worden sind, prägt ein Nachfahr der romantischen Schule von stärkster Eigenart: Eichendorff[44]. Trotz aller positiv-christlichen Tendenz, die man in seiner an Chateaubriand gemahnenden Essaysammlung, in der die ethische und religiöse Tragweite der romantischen Poesie einer Revision unterzogen wird, finden kann, gibt er wirklich feine Charakteristiken der Novalis, Wackenroder, Arnim, Brentano, ja Platens. Hoffmann aber ist für Eichendorff der eigentliche Repräsentant der kahlen Dekadenz der Romantik. Die Romantik, die sich erkühnt hat, wider die ewigen ethischen Gesetze zu rebellieren, ist hier zu einem „ästhetischen Kunststück" geworden[45]. Hoffmann hegte und hätschelte — eichendorffisch zu reden — recht mit krankhafter Vorliebe, gleichwie aus einem innerlich mißverstandenen Pflichtgefühl, auf jede Weise das Dämonische in sich. Das aber klingt wahrhaft gereizt und gar nicht „aus voller Kehl' und frischer Brust": „Musik, Malerei, Poesie, ja selbst die Liebe trieb er eigentlich als Dilettant". „Aus all der alten klassischen Literatur aber griff er nach Rousseaus „Confessions" und beschäftigte sich fortwährend viel mit Wieglebs Magie". Und gar wenn der große und besonders den Naturfremden bezaubernde Naturlyriker mit seinem eigenen Fach kommt und malkontent erklärt: — „Deshalb hatte er auch für die Natur durchaus keinen Sinn, und wußte ihre verborgenen Stimmen nur in ihrem Konflikte mit der Unnatur, d. h. mit gesellschaftlicher Verbildung, also eigentlich nur den Mißklang aufzufassen", gerät man schon in Verlegenheit. Hoffmanns religiöse Indifferenz wird von dem frommen Dichter verurteilt; religiöse Eindrücke, die ihm etwa aus der Berührung mit den Bamberger Kapuzinern wurden, hat er eben „zu poetischem Aus-

schmuck" in den Teufelselixieren und im „Kater Murr" verwendet. Kurz „sein ganzes Leben war im Grunde ein geistreiches Capriccio ohne eigentlichen Inhalt". Schneidend und wie eine verzerrte Fratze wirken folgende Worte Eichendorffs: „Er verpuffte allnächtlich seine Feuerwerke von Witz und Phantasie und trieb zuletzt die Kunst, mit Hintansetzung seiner tiefern Intentionen, nur noch als Erwerb für Unkosten, er schrieb um zu trinken, und trank um zu schreiben". Reichtum, Schuld und Buße. Genau dieselben Erzählungen wie Alexis gibt auch merkwürdigerweise Eichendorff als die besten an: „Das Fräulein von Scuderi", „Majorat" und „Meister Martin". Der Realist findet hier realistische Töne, der Romantiker am wenigsten von der nach seiner Ansicht profanierten Romantik. Im übrigen qualifiziert Eichendorff seine ganze Beurteilung als — bei einem Dichter seines Ranges ein seltener Fall — unkünstlerisch durch die Schlußworte: „Sein Mangel war weniger ein literarischer als ein ethischer, und es ist keineswegs zufällig, daß die ganz unmoralische sogenannte Romantik in Frankreich ihn fast ausschließlich als ihren deutschen Verfechter anerkennt". Auch diese Eichendorffsche Romantik ist schon weit von der alten und sogar von der köstlichen von ihm selbst gemachten entfernt: sie bedauert, daß die guten Musikanten schlechte Menschen seien. Wer aber hat den Philistern aus Herzensgrund Krieg erklärt? Und wer hat das einst gedichtet: „Hier kommen die Poeten zu Lande übers Meer, / Die Philister trinken Kaffee und erschrecken sehr"? Aber man wird alt . . .

Schlummernde Köstlichkeiten, neugewonnene Kunst, moderne Probleme und einzigartige Persönlichkeit verweben sich. Genialität einer neuen Zeit! Heine, Hebbel. Beide haben aus Hoffmann Elemente geschöpft, beide haben ihm Anerkennung gezollt, nicht beide gleichmäßige

und gleichwertige. Die Beeinflussung Heines durch Hoffmann ist oft festgestellt worden: gleiche Motive, stilistische Künste, Art des Schauens (es ist vorzüglich an Heines erste, die Traum- und Reisebilderperiode zu denken; ganz aber hört sie auch später nicht auf: Bimini im Romancero und das Landgut des Studenten Anselmus im „Goldenen Topf"). An Kraft und Deutlichkeit der Phantasie reicht überhaupt kein deutscher Dichter an den Indier Theodor Amadeus heran. In der Problemstellung, im künstlerischen Vermögen, in tausend anderen Dingen, ist Heine der Überlegenere; (Hebbel, der gewaltige Seelenschöpfer und Seelenzertrümmerer nicht minder auf seine nordische Weise). In des jungen Heine „Briefen aus Berlin"[46], auch den offiziellen, in die Werke aufgenommenen, finden sich elastische Aperçus über Hoffmann, und zwar der Fall des Meisters Floh beschäftigt ihn in erster Linie. Über diese klägliche Angelegenheit sind wir jetzt durch eine Publikation Ellingers völlig im klaren[47]. Damals scheint sie ganz Berlin aufgeregt zu haben. Natürlich mußte das Publikum des Rheinisch-Westfälischen Anzeigers, oder vielmehr dessen Kunst- und Wissenschaftsblattes, darüber genau informiert werden. Solches geschieht in einer schnellfüßig-feuilletonistischen und auch sonst nicht sehr revolutionären Tonart, ohne großen Schmerz und ohne große Heiterkeit. Auch besticht der „Meister Floh" den Referenten nicht im geringsten durch irgendwelche hervorragende künstlerische Energien und Qualitäten[48]. „Fantasiestücke", „Elixiere" und „Nachtstücke" (von den letztern heißt es: „der Teufel kann so teuflisches Zeug nicht schreiben") preist Heine mit frischen, nur nicht mit tiefen Worten. Die Prinzessin Brambilla aber, jene köstlichste aller Prinzessinnen mit den halbgeschlossenen lachenden Augen und den feinen Händen, hat ihm vollends den Kopf verdreht, was sie

jedem tut, der — eine Heinische Figur — überhaupt einen Kopf hat. Und er ist es, der den zarten, aber scharfen Unterschied zwischen Hoffmann und Jean Paul findet[49]. In der „Romantischen Schule" revidiert Heine sein Urteil — im ganzen doch zuungunsten des Betroffenen. Da erzählt er's den Franzosen in der Europe littéraire, den Franzosen, die auf Hoffmann nicht mehr, wohl aber auf Arnim hingewiesen werden mußten. Er empfiehlt ihnen Achim von Arnim als den Phantastischen und den Naturmystiker, als einen, der mehr ist als Novalis und Hoffmann. „Ja, wenn ich Hoffmann selbst zuweilen betrachtete, so kam es mir vor, als hätte Arnim ihn gedichtet". Dennoch bedauert er, daß Hoffmann im Grunde von der höhern Kritik Deutschlands gar nicht gewürdigt worden sei, und erinnert sich erst nachträglich, Freund Willibald Alexis hätte ja über ihn geschrieben[50].

Hebbel liest Hoffmann als Dreiundzwanzigjähriger in München und macht sich Notizen aus den „Serapionsbrüdern", insbesondere aus dem „Signor Formica" — über Palestrinas Missa papae Marcelli, über die Fülle religiöser Festtage in Portugal, über den deutschen burlesk-grauenvollen Satan, sogar über Damenfüße in China, worin Theodor Amadeus schon gar keine Autorität war. „Die Elixiere des Teufels" ziehen ihn besonders an und auch in späterer Zeit kann er sich von ihnen nicht losreißen. 1842, mit 29 Jahren, erscheint ihm Hoffmann durchsichtiger und er schreibt in Hamburg: „Das meiste von Hoffmann hat sich überlebt, aber seine Elixiere des Teufels sind und bleiben ein bedeutendes Buch".

Der Dichter rätselhaft-tiefer Frauencharaktere sieht, wie humoristisch-groß die Niederlage der zu siegen vermeinenden und dabei doch besiegten Verbrecherin und Überweibnatur Euphemie in den Elixieren ist. Es könnte fast sein: die heiße, starke, gebrochene Judith. Hebbel

zählt Hoffmann zu seinen Jugendbekannten, erinnert sich, von ihm zuerst „auf das Leben, als die einzige Quelle aller echten Poesie" hingewiesen worden zu sein; wobei er offenbar unter Leben nicht äußerlich realistisches Hinvegetieren, sondern tiefste Glut und beseeltestes Sein versteht. Ganz merkwürdig ist in der Tat, daß die beiden größten Dichterpsychologen des 19. Jahrhunderts, Hebbel und Dostojewski, soviel Gefallen an Hoffmann gefunden haben. Wir berühren hier den Punkt, wo Romantik und mystischer Naturalismus in eins fließen. Hoffmanns „unendlich tiefes Gemüt" bewundert Hebbel, die Wärme seiner Kunstwerke, die sich auch noch in schwachen Fällen apart zeigt, wo „die Ideen, die ihnen zugrunde liegen", sich nicht als „fixe Sonnen", sondern „als vorüberschießende Kometen" offenbaren. Er schafft sich im Quartier latin eine löschpapierne Ausgabe der „Serapionsbrüder" an und erinnert sich noch viel später, 1854, gelegentlich des Umgangs mit einem Berliner Herrchen des possierlichen Peter Schönfeld aus den „Elixieren"[51].

* *
*

Noch einige Testimonia seien hier registriert, die Persönlichkeiten von ausgeprägter Physiognomie, dichterisch begabte Kritiker und Literarhistoriker zu Autoren haben. Es sind wahrlich keine hervorragenden Poeten, der eine oder der andere von ihnen sogar ein schlimmer Dilettant; indessen mögen sie hier auch nur als Literaturkritiker, als Präger von Werten, in Betracht kommen. Ich meine Gutzkow, Laube, Mundt und ihren Antipoden Wolfgang Menzel, Gottschall. Dem aber möchte ich Börnes charakteristisches und, trotz ein paar Banalitäten, trotz der vollends ablehnenden Haltung, sogar nach seiner Art tiefgegründetes Urteil voranschicken. Man findet es in der Rezension der „Serapionsbrüder" und

besonders in dem Aufsatz „Humoral-Pathologie“[52]. Börne führt aus: Mit dem Verstande könne man Hoffmann rühmen, mit der Empfindung müsse man ihn ablehnen. Die Fusion des Kunstwerks mit der realen Welt, die dadurch bedingte Aufdringlichkeit des Künstlers sei zurückzuweisen. Kein Seher solle der Dichter sein, menschlich müsse er fühlen. Daher sind „Die Serapionsbrüder“ — nach Börne — „nicht etwa mehr, nicht etwa weniger, sie sind etwas anderes“ als Dichtungen. Gerade daß Hoffmann gesehn und geglaubt, verfällt dem Tadel. „Er gibt uns eine werdende, noch im Gären begriffene oder eine untergehende Welt“. Hoffmanns Weise dünkt ihm mißtönend, beleidigend; denn da blitzt ein entarteter Humor, „der stöhnt . . . mit enger Brust“, da fehlt der versöhnende „gute Geist der Liebe“, da waltet himmelstürmend „rotglühende, zersetzende Phantasie“. „Kreisler ist der unglücklichste aller Verdammten, er ist ein gestürzter Engel“. „. . . Nie gab es eine mißtönendere Seele, als die jenes Kreislers, der rastlos den Wohllaut sucht, und niemals findet, weil der Widerklang im eignen Herzen fehlt“. „Der Friede seines Gemüts zeigt nur die Ruhe einer Maske“. Die Ähnlichkeit des Hoffmannschen Humors mit der schadenfrohen Satire Ch. L. Liscows sucht Börne aus dem „Kater Murr“ und seinem Meister Abraham Liscov herauszudestillieren. Leidenschaftdurchsättigte Nachtstücke, wie von sanftem Mondschein, wie von Irrlichtern, fallenden Sternen und Feuersbrünsten beleuchtet, seien die Schriften Hoffmanns; — „das ist seine Stärke, seine Wissenschaft und seine Kunst“. — Man sieht, daß selbst ein Gegner, einer, der schon auf ganz anderem, durch Alexis vorbereitetem Boden steht, der sich Mühe gibt, rationalistisch über Abgründe hinüberzuhuschen, hier doch das psychologische Problem Hoffmann stark, lebenswahr und persönlich erfaßt hat . . .

Die Jungdeutschen werfen ihre Gesinnungstüchtigkeit in die Wagschale und vermissen bei Hoffmann die politische Aureole. Karl Gutzkow betrachtet unsern Dichter, nebst Tieck, Jean Paul, Müllner als verglühte, altväterliche Reste und „Luftspiegelungen vergangener Zeiten“[53]. Heinrich Laube spricht sich nicht minder subjektiv aus, wobei man aber eigentlich mehr an die einförmige Subjektivität der Schule denken muß, als an seine eigene. Es will mich schier bedünken, als stünde er hier unter dem Einfluß Heines. Möge dies jedoch als belanglos dahingestellt bleiben. Jedenfalls läßt sich aus Laubes Charakteristik Hoffmanns so eine rechte unfehlbare Kenntnis von dessen Schriften nicht eben herauslesen. Manches ist zu allgemein, manches hat viel für sich, manches erklärt sich aus Laubes privater profession de foi. Natürlich ist es sehr ungerecht, wenn er Hoffmann mit Weisflog in einem Atem nennt, ihnen ein bißchen Bizarrerie, Schnurrigkeit, Vorliebe für Musik und Tulpenzwiebeln und die „juristisch-ästhetische Feder“ vindiziert. Die glückliche, graziöse Wendung „. . . die Romantik wird derbes Leben, die mit ihrer feinen Seele Ball spielt“, paßt auf das Objekt (man meint natürlich, sie schon irgendwo einmal bei Heine gelesen zu haben). Auch was von den „stereotypen Humorworten“ gesagt wird und, daß „. . . die Signatur des Tons und der gezeichneten Form ihm wichtiger sei als die gedankliche Spekulation“, ist wohl bemerkt und sieht ganz gut aus. Des Pudels Kern aber, nämlich der dünkelhafte, schale Literatenneid, wird getroffen, wenn man nachstehenden Satz Laubes sich in seiner Gewundenheit, kahl, losgelöst ansieht: „Frankreich, dem Loeve-Veimars eine gute Übersetzung Hoffmanns gegeben, hat jetzt größeres Interesse an ihm als Deutschland, oder hatte es vor kurzem, da das Leseinteresse dieses Landes wie Hoffmanns Reiz

auf die Lockung des Augenblicks, das heißt der Mode gestützt zu sein pflegt"[54].

Hoffmann hätte sich mit Leib und Seele dem Teufel verschrieben, meint Theodor Mundt[55]. Das ist nicht einmal originell, sondern von Eichendorff und im übrigen von dem aufgeklärten Herrn selbstredend ironisch gemeint. Vermutlich hat nun der Teufel zum Dank seinem Schützling mit unirdischer Gewalt geholfen. Weder von Theodor Mundt, noch von seiner „am weltgeschichtlichen Strumpf strickenden" Gattin Luise Mühlbach, ist dergleichen Zauber bekannt geworden. Sie waren eben weniger kuriose Leute und gegen dergleichen Dinge giftfest und immun. Wohl aber scheint beachtenswert, daß der auf alle Fälle mehr infernalische Wolfgang Menzel in seiner Würdigung des „unglücklichen Amadeus" den von Geist erleuchteten Jungdeutschen vorzuziehen ist. Auch er gibt sich nicht als Freund des „nervösen, überreizten Menschen", der „habitueller Trinker und etwas unheimlich in seinem Leben wie in seinen Schriften" war. Zumal dieser nicht wie Jean Paul und Tieck ein stetes Einvernehmen oder eine Aussöhnung zum mindesten, zwischen seiner regen Phantasie und der Wirklichkeit herbeizuführen wußte. Doch sieht man, daß Menzel nicht blind glaubt, sondern seinen Hoffmann wirklich gelesen hat: nicht sehr gründlich und nicht immer zu Ende, aber doch gelesen hat. Zu den Nachtseiten der Menzelschen Kritik gehört, daß er den „Goldenen Topf" einen goldenen Vogel sein läßt, den „Sandmann" mit der ausnehmend schönen Floskel als „Dummheiten, die aber den Wahnsinn der Angst sehr gut bezeichnen", definiert (die Hauptpointe des „Sandmanns" gibt er überdies gar nicht an), — in der Inhaltsangabe der „Elixiere des Teufels" und des „Öden Hauses" Fehler macht und die Kreisler-Geschichte im „Kater Murr" als „konfuses und un-

erquickliches Zeug" brandmarkt. Immerhin hat er die Einsicht, „Die Brautwahl", das „Spielerglück" anzuerkennen, „Das fremde Kind" als eine der besten, wo nicht die beste Erzählung Hoffmanns zu werten. Auch macht er als ein den Dingen Näherstehender, auf die nachhaltige Beeinflussung Justinus Kerners, ferner des Stückeschreibers Wilhelm Vogel durch Hoffmann aufmerksam; was späteren Exegeten schon nicht mehr eingefallen ist, und, wenigstens was Kerner anbetrifft, ernsthaft erwogen zu werden verdient[56].

Noch hat mich die Ansicht eines Literarhistorikers und Poeten interessiert, der noch heute nicht im Schatten der Vergessenheit steht, wie die meisten seiner Zeitgenossen; nicht nur, weil er als Greis unter uns wandelt. Ich meine Rudolf von Gottschall, den Gewaltigen von ehemals. Obwohl keineswegs ein Hoffmannfreund, hat er doch für den „wildesten Häuptling" im Genre der Humoristik Jean Paulscher Schule, den „romantischen Jean Paul" — neben dem romantischen Schiller Novalis und dem romantischen Goethe Tieck — manche temperamentvolle und treffliche Bemerkung übrig[57]. Gottschalls Urteil ist zwar nicht klar, aber im ganzen kultiviert er doch die Art des biblischen Bileam: er segnet, wo er fluchen möchte.

So betrachteten die maßgebenden Persönlichkeiten älteren Schlages — zeitgenössische und nachgeborene deutsche Dichter und Kunstrichter — den Helden unserer Erörterungen: Amadeus Hoffmann. Oft eitel sich selbst bespiegelnd, oft mit erkünstelter Gelassenheit, meist unfreundlich. . . . Die geheimen Adern seines Wesens haben sich vor ihren Blicken nicht entblößt. Aber sie suchten auch nicht danach. Einige von ihnen hatten ihr eigenes Falun; einige hatten andere Interessen. Gleichgültig oder mit abwehrender Gebärde ziehen sie vorüber.

II.

Wertung Hoffmanns in Frankreich und England.

Anders aber liegen die Dinge in Frankreich, wie man weiß. Es ist eine seltsame Zeit, in der Hoffmann dort in die Geister zu dringen beginnt. Nach den großen Kriegen: nun ward der Winter unsres Mißvergnügens glorreicher Sommer. . . . Lamartine singt Friedensmarseillaisen, und jedenfalls sind die Tage längst vorbei, wo noch Voltaire den Deutschen un peu plus d'esprit et un peu moins de consonnes wünschte. Die deutsche Romantik breitet sich aus und beginnt in den Adern der jungen französischen Generation zu kreisen und zu gären. Das alles ist natürlich vorbereitet und hat seine Wurzeln innerhalb des französischen Geistes; doch die unmittelbare fruchtbringende Berührung geht von Deutschland aus.

Im Februarhefte der Revue de Paris von 1829 veröffentlicht der junge Professor Saint-Marc Girardin, der ein Jahr darauf, nach der Julirevolution, Guizots Nachfolger an der Sorbonne werden wird, ein von Gans und Hegel geschätzter Mann, die erste Vigilie des „Goldenen Topfes" in französischer Übersetzung[58]; 1829 gibt auch Jean Cohen seine Übertragung der „Elixiere des Teufels". Und im selben Jahre, im Juli, wiederum in der Revue de Paris[59], erscheint von einem ebenfalls jungen Manne (denn die Jugend leitet die französische Romantik ein), der in Hamburg Deutsch gelernt hatte und schon durch eine Umgießung von Wielands „Oberon"

und eine Übersetzung von Zschokkes „Prinzessin von Wolfenbüttel" und „Freihof von Aarau" bekannt geworden war, „Les dernières années et la mort d'Hoffmann" mit eingeflochtenen Übersetzungen aus den „Fantasiestücken". Er heißt Loeve-Veimars und ist der eigentliche erste französische Übersetzer Hoffmanns; denn er läßt im Victor Hugo-Verlag Renduel 1829/30 „Contes fantastiques et contes nocturnes" erscheinen. Bis 1833 gelangen dann die Œuvres complètes zur Ausgabe[60]. Unter dem Protektorat von Théophile Gautier tritt 1836 eine französische Übersetzung von einem gewissen Henry Egmont ans Licht[61]. Es folgen von dem Goethe- und Grimmtranslator Théodore Toussenel, Paris 1838, in zwei Bänden „Contes d'Hoffmann" und gleichdatiert und ebenfalls sehr gerühmt „Contes mystérieux" traduits de l'allemand par E. de la Bédollière. Xavier Marmier, durch seine nicht alltägliche Kenntnis Deutschlands, durch Adaptationen Schillerscher Dramen und auch minderwertiger Sachen bekannt, publiziert 1843 „Contes fantastiques d'Hoffmann", während schon in einer wesentlich realistischen Literaturperiode ein geradezu berühmter Mann die nachgelassenen Erzählungen als „Contes posthumes" überträgt. Es ist Champfleury, der begabte Schüler Stendhals und Balzacs, der Freund Richard Wagners und wirklichkeitstreuere Murger, der mit Hoffmann den Sinn für Musik, Katzen und die Vorliebe für das Bohèmeleben gemein hat. Diesen „Contes posthumes" ist eine Biographie von Hoffmanns Freunde und literarischem Anreger Friedrich Rochlitz beigegeben, die diese Ausgabe für des Deutschen unkundige Leser Hoffmanns recht wertvoll macht. Mit einem Worte: „Les Contes d'Hoffmann ont eu un tel succès que son nom est devenu le synonyme du genre". Und das bei den Franzosen, die er karikierte und wirklich nicht sehr

liebte. Bevor man den Erfolg am Einfluß auf die zeitgenössische französische Literatur auch nur annähernd zu begreifen und zu erfassen versucht, ist es billig, sich eine der französischen Versionen anzusehen.

Dabei ist ein Wesentliches nicht außer acht zu lassen. Die meisten dieser Versionen stammen aus einer Zeit, wo die Ängstlichkeit der französischen Sprache, wovon Börne einmal spricht, jene Scheu vor allem, was man nicht in wohlstilisierten Formeln sagen konnte und die nur Schweizer wie Rousseau, Frau von Staël, Benjamin Constant überwunden hatten, noch in Blüte stand. Es gab gleißende Worte, die man verwenden durfte, und wenn sich bei einem noch so genialen ausländischen Autor Unkraut fand, das nicht in den Geist und in die Atmosphäre der französischen Sprache hineinpaßte, wurde es einfach ausgejätet. Dessen muß man eingedenk sein, wenn man sich „Hoffmann, Contes fantastiques précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par M. Ancelot de l'Académie française“[62] daraufhin ansieht, was hier von Hoffmann für die Franzosen neuentdeckt worden ist. Seine pedantische Ehrfurcht vor einem Dichter läßt der Vergleichende schon am besten zu Hause; denn er hat es mit seltsamer Diplomatie zu tun. Ich nehme zum Beispiel eine der in Frankreich beliebtesten Geschichten vor: „Le Reflet perdu“, also „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“. Der Übersetzer beginnt aber schon mit dem ersten „Abenteuer der Sylvesternacht“: „Die Geliebte“, ohne es auch nur annähernd wörtlich wiederzugeben, sondern mit zahlreichen Kürzungen, in einem wesentlich allgemeinern Stil als der spezifische Hoffmanns ist, wohl aber nicht vorhandene gröblich-signifikantere Hoffmannismen aus anderen Gegenden einschaltend. Ähnlich werden die Abschnitte „Die Gesellschaft im Keller“ und „Erscheinungen“ behandelt. Genauer an den Text

schließt sich der Franzose erst in der eigentlichen „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" (dem vierten Abschnitt der „Sylvesternacht") an; aber auch hier fallen jene feinern stilistischen Eigentümlichkeiten weg, die einen guten Teil der Kunst Hoffmanns ausmachen; und es kommt eben eine straff in gutem Französisch erzählte interessante Historie heraus. Auch in „Le conseiller Krespel" (sonst oft „Le violon de Crémone" genannt) ändert der Übersetzer den Text, fügt eigene Bemerkungen hinzu von nicht sehr glanzvoller Neuheit und manchmal von gröbster Banalität. So, nachdem er in gekürzter Form erzählt, wie der Rat Krespel sein Haus gebaut hat, aus eigener Machtvollkommenheit: „Les caprices les plus bizarres sont le privilège des riches. L'industrie ne vit que de cela". Herr Ancelot, dessen „notice" auch in etwas phantastischer Form die Biographie Hoffmanns offeriert, behandelt nicht viel anders „Cinabre" („Klein Zaches, genannt Zinnober"), „Le Tonnelier de Nuremberg", „L'Homme au sable", „Bonheur au jeu", „Formica", „Le Majorat", „Mademoiselle de Scudéry", „Doge et Dogaresse", „Le Magnétiseur". Man wird überhaupt bei den zahlreichen französischen Übersetzungen viel eher an Adaptationen, ja manchmal bloß an (eben sklavisch abhängige) Nachahmungen Hoffmanns zu denken haben.

Man behandelt den Dichter ohne viel Feierlichkeit, entstellt auch wohl das Original mit Rücksicht auf den Geschmack und den Patriotismus der Leser, nennt manchmal gar nicht, manchmal zu oft — mitten im Text — den Namen Hoffmanns. Und er lebt auch dort als ein Reicher, doch Halbverstandener. 1830, beim Erscheinen der ersten korrektern französischen Version Hoffmanns, ergreift Sainte-Beuve die Hand des fremden und doch schon nicht mehr fremden Dichters. Die populär gewordene Übersetzung von Loeve-Veimars wird auch von andern, so

von Alexander Herzen (1834) und noch kürzlich (1895) von Arvède Barine, gerühmt. An ehrender Anerkennung, an zuströmender Liebe aus sichtbaren und unsichtbaren Quellen fehlt es Hoffmann durchaus nicht in Frankreich. Grisebach hat freudig einige Töne und Fälle registriert[63]. Leider läßt er sich nur manchmal hinreißen. So ganz einfach, klar und gleichmäßig, ohne Schnörkel und Winkelzüge, ist auch der Enthusiasmus für Hoffmann in Frankreich nicht. Ich habe zu Grisebachs Erwähnung jener Stelle, wo Alfred de Musset in Hoffmann den Neuschöpfer des Don Juan ehrt (. . . que personne n'a fait, que Mozart a rêvé, / qu'Hoffmann a vu passer au son de la musique . . .)[64], noch zu ergänzen, daß auch Sainte-Beuve bei der Charakterisierung jener Stanzen in „Namouna" sich von der chevaleresken Poesie des Hoffmann-Byronschen (nicht sehr genau gesprochen) Don Juantypus in Ekstase versetzen läßt. Er rekurriert ebenfalls in letzter Linie auf Mozart, auf einen romantisierten Mozart also. „Ce Don Juan vraiment nouveau, réalisé d'après Mozart, qu'est-ce? Sinon l'amas de tous les vices et de toutes les grâces, l'éternelle profusion de l'impossible: terres et palais, naissance et beauté, trois mille (!) noms de femmes dans un seul cœur; le paradis de l'enfer, l'amour dans le mal et pour le mal, un amour pieux, attendri, infini comme celui du vieux Blondel pour son roi". So exaltiert und warm Sainte-Beuve nach dem „Don Juan" in den „Fantasiestücken". Es braucht dennoch nicht gesagt zu werden, daß der alte Blondel, Mozarts, Hoffmanns, Byrons Don Juan, so phantastisch und schön verflochten, doch fünf verschiedene Menschen sind[65]. Immerhin ist die Beziehung Mussets zu Hoffmann nicht gesucht oder äußerlich, sondern durch jenen Faktor, der in beiden wohnte, bedingt, durch das Byronische eben, das sich nur hier und dort anders manifestierte. Billig ist es, daß

man elle an lui anreiht und George Sands durch Hoffmanns geheimnisvoll intrigenreiche Geschichten angeregte „La Nuit de Noël", fantaisie d'après Hoffmann, im „Théâtre de Nohant" (1864), und das Puppenspiel „L'Homme de neige" nicht vergißt. Als sehr dankenswert muß Grisebachs Zitation von Gérard de Nervals „Lorely, Sensations d'un voyageur enthousiaste", also gewissermaßen „Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten", wo Hoffmann mehrfach erwähnt wird, bezeichnet werden. Die Verwandtschaft dieses Träumers, dieser Anselmusseele, der aber doch ein französischer Träumer war und nicht nur an Swedenborg, Wieland, Heine, Théophile Gautier, sondern sogar an Kotzebue und Dumas père Gefallen fand, mit Hoffmann, ist noch früher als vom Dichter des „Neuen Tannhäuser" von Arvède Barine statuiert worden[66]. Der Zusammenhang der Dinge ist wohl so, daß der Cherubin unter den romantischen Rothäuten von Paris, der „Daniel dans la fosse aux lions" — gleichzeitig Bohémien, Ahnender und Wissenschafter — ein Mann serapiontischen Schlages gewesen sein muß. Man braucht sich nur seine „filles du feu" und „femmes de Constantinople", seine süßen Frauengestalten — Angélique, Sylvie, „Balkis reine du Matin" — ins dankbare Gedächtnis zurückzurufen. Théophile Gautier, der die Henry Egmontsche Übersetzung Hoffmanns begrüßt hat, der Maler-Dichter, in seinen wunderbaren Bilderbeschreibungen unerreicht, der gleich einem Goldschmied und Juwelenkünstler unseres Dichters die Worte fügt, steht ihm ebenfalls nahe. Er zitiert ihn gern, stellt ihn aber als phantastisch-bizarren Geist unter Baudelaire, als Feuilletonisten unter Jules Janin. Das grotesk-kritische Porträt des George de Scudéry (Grotesques 1833) hat mit Hoffmanns „Fräulein von Scuderi" natürlich nichts gemein. Aber auch Gautier liebte im Gespräche jene köstlichen plötz-

lichen, schneidenden Tiraden der Leonhard Turnhäuser. Freilich ist er griechischer, plastischer, heidnischer, sinnlicher als Hoffmann.

Grisebach stellt Balzac als einen unbedingten Verehrer Hoffmanns hin und führt zum Beweis „L'Elixier de longue vie" an, das der große Romancier, einem nicht ganz einwandfreien Brauche der Zeit folgend, für eine verschollene Phantasie Hoffmanns ausgab; ferner die Jean Paul-Hoffmannsche Figur des Musikmeisters Schmucke in „Une fille d'Eve" und „Cousin Pons", jenes Gegenstück zu dem scheußlichen Deutschen Nucingen. Balzac, der auch sonst manche Eigentümlichkeit mit Theodor Amadeus gemein hatte, so das Arbeiten bei Nacht, die Bevorzugung des Menschen vor der Natur, das gleichzeitige Produzieren von Meisterwerken und Fabrikware und noch vieles mehr, steht noch öfter unter dem Einfluß Hoffmanns. Ich erwähne, daß schon Sainte-Beuve an „La peau de chagrin" (1831) den hoffmannesken Zug bemerkt und im übrigen getadelt hat: das Verfließen der anfänglich natürlichen Erzählung ins Phantastisch-Orgiastische. Auch im Alchimistenroman „La recherche de l'Absolu", ferner in „Louis Lambert" und „Séraphita", wo das Magnetiseurmotiv und deutsch-romantische Sehnsuchtsweisen und Idealisierungen nachklingen (diese Romane sind alle nicht lange nach dem Loeve-Veimars erschienen), sind mir Farben und Töne E. T. A. Hoffmanns aufgefallen. Dennoch muß der Wahrheit die Ehre gegeben werden. Balzac hat sich zum mindesten nicht immer für Hoffmann begeistern können. In den „Lettres à l'étrangère" heißt es einmal: „J'ai lu Hoffmann en entier; il est au-dessous de sa réputation; il y a quelque chose, mais pas grand'chose; il parle bien musique; il n'entend rien à l'amour ni à la femme . . ."[67] Auch Charles Nodier, jener begabte vielseitige Dilettant,

den Sainte-Beuve sogar als Byron und Hoffmann verwandt darstellt, der aber vielleicht nur ein wesentlich kleinerer Wilhelm Schlegel war, hat in „Du fantastique en littérature“[68] über ihn geschrieben. Und Jules Janin spricht sich 1832 in den „Contes fantastiques et contes littéraires“, einem der ersten Versuche des glänzenden Journalisten, über seine Theorie des Phantastischen und über Hoffmann (Kreisler, Hoffmann und Paganini, „Théodore le vrai créateur de la symphonie invisible“) aus[69].

Sicher ließe sich auch die Hoffmann-Callotsche Linie noch weiter in Frankreich verfolgen: Mérimée, ja selbst Victor Hugo, obwohl wesentlich bewußt-exotischer, lauter, haben doch auch vieles Halbsichtbare von Hoffmann. Denn in der Tat ist Meister Theodor Amadeus als einziger Vertreter deutscher Romantik jenseits des Rheins recht gründlich absorbiert worden. Loeve-Veimars und Nachfolger waren keine Danaer; mehr als von den Schlegel und Tieck lernte man aus der Hoffmannschen Kunst. Warum er den Franzosen genehmer war als Novalis, Arnim, läßt sich nicht leicht sagen. Denn am Ende sind alle diese Distinktionen zwischen deutschem und französischem Geist zwar sehr populär, aber auch grob. Solange aber die Psychologie uns keine feinern und schärfern Unterscheidungswaffen in die Hand gegeben haben wird, muß man schon sagen: seine Geister scheuten nicht das Licht der hellen lateinischen Sonne. Auch grobschlächtige Publikumsschriftsteller werden ja von ihm mittelbar oder unmittelbar gelernt haben, die Ducange und Konsorten, Verfasser der Schaustücke des Théâtre de la Porte St.-Martin und sonstiger littérature de boue et de sang, die man allerdings lieber auf Vulpius und dergleichen zurückgeführt sehen möchte.

Hoffmann erreicht den Gipfel seines Ruhmes, da

ihn ein Gleicher, ein Großer versteht: Charles Baudelaire.

Baudelaire ist mit Edgar Allan Poe und Leonid Andrejew wohl der nächste literarische Agnat Hoffmanns; wobei allerdings zu beachten ist, daß, trotz der Blutsverwandtschaft, doch die stärksten individuellen Unterschiede bestehen und gerade Hoffmann von den drei durch eine besonders dicke und hohe Mauer getrennt ist. Ob die Unterschiede so sehr durch die Nationalität bedingt sind, vermag ich nicht zu entscheiden. Seltsam ist es nun, wie ein großer Artist den andern begreift. Grisebach hat wohl zuerst auf Baudelaires Liebe zur „Prinzessin Brambilla", aber auch zu andern Märchengebilden Hoffmanns hingewiesen. Ich meine, es ist interessant, dem weiter nachzugehen. Für Baudelaire[70] bedeutet Hoffmann etwas ganz anderes als Poe, der düstere, pessimistische Visionär; er ist ihm einer der Gipfel (und in Deutschland der Gipfel) absoluter exzentrischer Komik, eine der höchst-ragenden ästhetischen Kuriositäten darum. „Daucus Carota, le Roi des Carottes ou la Fiancée du roi", i. e. „Die Königsbraut" versetzt ihn in künstlerisches Entzücken. Nun ja, natürlich: das prächtige Mohrrübenheer, scharlachrot gekleidet, wie englische Soldaten, mit großen Federhüten, der Körper dünner als der Kopf, der Kopf so gewichtig, daß die Braven mit Leichtigkeit auf ihn fallen können. Warum aber nicht auch „Peregrinus Tyss" („Meister Floh") und „Le Pot d'or"? „Das fremde Kind" nennt er nicht — das paßt gar nicht in diese Kategorie. Aber „La Princesse Brambilla" — das ist „un catéchisme de haute esthétique" — und hier berührt sich Baudelaire mit Heine und tritt in schärfsten Gegensatz zu den meisten. Baudelaires Liebling ist aber nicht so eigentlich die Prinzessin selbst, als ihr Partner, der Schauspieler Giglio Fava, der, wenn er

er selbst zu sein meint, dem assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi ewige Feindschaft schwört, wohl aber den elenden Histrionen Giglio Fava recht königlich verachtet, wenn er sich als Prinz Cornelio Chiapperi fühlt. So drückt sich eben die absolute Komik aus; denn hier vereinigen sich „la rêveuse Germanie" mit der tollsten italienischen Karnevalslust. Ein wohlgewählter Schauplatz: „C'est en pleine Italie, au cœur du carnaval méridional, au milieu du turbulent corso, que Théodore Hoffmann a judicieusement placé le drame excentrique de la Princesse Brambilla". Dabei das feine Verständnis Hoffmanns für den italienischen Charakter: Baudelaire achtet darauf, wie die deutschen Künstler im Café Greco („Brambilla") über dieses Thema sprechen. Hoffmanns Komik dünkt ihn eine seltsame Mischung von bewußter und unbewußter Art. „Ses conceptions comiques les plus supra-naturels, les plus fugitives et qui ressemblent souvent à de visions d'ivresse (!), ont un sens moral très-visible, c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles". Das alles ist für Hoffmann ehrend; es ist fein und originell; wenn mir auch dadurch das ens realissimum seiner Persönlichkeit nicht getroffen zu sein scheint. Gerade weil Baudelaire hier zu Worte kommt, fragt man sich, ob Hoffmann hier doch nicht vergewaltigt worden sei; wo bleiben da seine „künstlichen Paradiese", die dunklen Tragismen in ihm? Doch nennt Baudelaire noch Hoffmann an einer andern Stelle einen mühseligen Kämpfer wider die Tücken des Schicksals und stellt ihm Balzac, den Beschwörer des Glücks, an die Seite. Dennoch war vielleicht der Dichter der „Fleurs du mal", jener satanischen Grimassen voll eines

ſtillen Lächelns, von dantesker Kraft, der nervöſe Viſionär, der Verkündiger Delacroix', unter allen Söhnen des 19. Jahrhunderts vielleicht derjenige, der Hoffmann noch am nächſten ſtand; daß er ihn nicht kritiſch-pſychologiſch ausgeſchöpft hat, rührt daher, daß er eben ſelbſt eine zu ſtarke gewalttätige Perſönlichkeit war. Die unerhört paſſenden Worte, die Théophile Gautier auf ihn geprägt hat, man kann ſie mit Leichtigkeit und aufrichtigen Herzens auf Hoffmann übertragen: „Son bouquet se compose de fleurs étranges, aux couleurs métalliques, aux parfums vertigineux, dont le calice au lieu de rosée, contient d'âcres larmes des gouttes d'aqua tofana“[71]. Aber auch das wäre nur eine Seite dieſes ſchillernden Künſtlers.

Es will mir aber doch ſcheinen, als ginge es ſchon, von Baudelaire abwärts, mit dem Einfluß Hoffmanns auf die franzöſiſche Literatur nicht mehr ſo hoch und brauſend her. Die Hoffmannforſcher betonen gewöhnlich die Beliebtheit ihres Gekreuzigten in Frankreich: das allerbekannteſte und wirklich ein köſtliches Exempel ſind ja Offenbachs „Contes d'Hoffmann“, jenes Meiſterſtück, zu dem Theodor Amadeus ſicher drei Novellen an Text, den Geiſt und möglicherweiſe ſogar ein wenig Muſik beigeſteuert hat und das noch jüngſt, bei einer vortrefflichen Wiedergabe, in der Berliner „Komiſchen Oper“ ſo anziehend wirken konnte. Wir haben dem hier nicht weiter nachzugehen; aber der Text zu dieſer Oper ſtammt ſtofflich und zeitlich aus jener Reihe, zu der George Sands im gleichen Jahre (1851) erſchienener „Molière“ und Gutzkows „Lorbeer und Myrte“ und „Urbild des Tartuff“ gehören. Hoffmann war alſo in Frankreich beliebt; man darf ſich aber nicht täuſchen: heutzutage iſt er weit weniger bekannt. Rund mit 1870 (wobei ich keineswegs an irgendeinen erwachten antihoffmannſchen Chau-

vinismus denke) endet seine glänzende Laufbahn als vielgelesener Schriftsteller in Frankreich. Trotzdem schätzt und liebt ihn auch die spätere Kritik. Wenn man sich aber den Unterschied in der Wertung vergegenwärtigen will von den achtziger Jahren des vorigen bis zu den ersten des gegenwärtigen Jahrhunderts, so lese man in den Literaturgeschichten von G.-A. Heinrich und A. Bossert nach. Je wissenschaftlicher, gründlicher, deutscher die von Franzosen geschriebene Literarhistorie wird, desto mehr wendet sie sich von Hoffmann ab, ohne ihm übrigens ihre Liebe ganz versagen zu können. Solange sie persönlicher, französischer, leichtbeschwingter war, standen die Dinge anders. Also — es geht Hoffmann in Frankreich umgekehrt wie in Deutschland; dennoch sind die Franzosen noch heute nicht auf den Punkt der frommen Negation gekommen, zum Teil wahrscheinlich, weil sie eben Franzosen sind.

Es ist hier immerhin keineswegs ein Antimoralist gewählt, sondern G.-A. Heinrich, d. h. dazu noch ein Mann deutschen Ursprungs, Professor in Lyon. „Hoffmann" — schreibt er in seiner „Histoire de la littérature allemande"[72] — „est bien au-dessus de Jean Paul; c'est un de ces enfants prodigues, si riches en naissant, que bien qu'ils sèment sans compter leurs trésors, sur tous les chemins de la vie, ils peuvent encore, après tous les dilapidations insensées, nous étonner par les débris de leur fortune". Dann die ominöse Posener Karikaturengeschichte, die so viel königlich preußischen Patriotismus und löbliche Devotion bei den Hoffmannbiographen selbst liberalster Art aufgewirbelt hat, wie sicher tut sie G.-A. Heinrich ab, und wie sorglos, was die Hauptsache ist: „Malheureusement il excellait à faire de caricatures; il fit celles de ses principaux supérieurs et eut l'imprudence de les répandre dans un bal masqué". Bis auf das „excellait", das etwas

übertrieben erscheint, ist alles richtig. Dieser Literarhistoriker von seltenem Temperament übertreibt auch sonst ziemlich oft. So: „L'homme qu'on avait emporté ivre-mort le soir se retrouvait le matin, calme et impassible sur son siège de juge, résolvant avec une extrême lucidité les questions les plus complexes". Aber er ist erfüllt von Hoffmann, von dessen Kunst und möchte ihn beinahe zu den ganz Großen zählen. „Quelque chose du génie de Shakespeare a . . . . passé dans l'esprit de ce hardi conteur. La reine Mab, cette fée mutine et gracieuse, dont Shakespeare évoque le souvenir dans Roméo et Juliette, ou Puck, le sylphe malin qui triomphe des méprises du Songe d'une nuit d'été ont dû hanter la demeure d'Hoffmann et obéir à ses ordres. Comme Shakespeare, il excelle à peindre un monde fantastique; puis il entremêle ce tableau de trais si fidèlement empruntés à l'ordre réel, que le lecteur ne sait s'il rêve ou s'il veille, tant les conceptions les plus étranges, par le voisinage habilement combiné des faits de la vie de chaque jour, semblent prendre le naturel". Die Ansicht Hoffmanns und Mussets über den „Juan" wird falsch, aber genial genannt. Freilich wirft auch er Hoffmann Versündigungen wider den guten Geschmack — unter dem Einfluß des Trinkens — vor. Man müsse sich ihn überhaupt als einen absonderlichen Menschen vorstellen; anders als in andern Menschenhirnen male sich in seinem Kopf die Welt und er baue ein wenig à la Rat Krespel seine Erzählungen. Wesentlich sei es ein aparter Künstler, sonst aber gemäßigter als die französischen individualistischen Romantiker mit ihrem übermenschlichen Wollen.

Dagegen ist A. Bossert[73] in seiner „Histoire de la littérature allemande" doch wesentlich gemäßigter, kühler, nimmt durchaus Rücksicht auf die deutsche Literatur-

geschichte. Daß er deswegen für uns interessanter sei, kann man nicht behaupten; wohl aber wissenschaftlicher, für die Franzosen zuverlässiger. Mit Recht nennt er Hoffmann: „le plus naturel des romantiques, en ce sens que son romantisme était inhérent à sa nature, sans esprit de système et sans parti pris"; auch: „le plus invraisemblable des écrivains". Bemerkenswert ist es auch, wenn Bossert auf Hoffmanns Selbstschau und Selbstanalyse hinweist: „Il se reconnaissait, du reste, comme l'un des phénomènes les plus curieux qu'il fût possible d'étudier". Micheline Rohrer (des Dichters Gattin) wird — abweichend von anderen — „une Polonaise d'un esprit distingué" geheißen. Und nun das Gesamturteil, dessen wir vor allem bedürfen: „Ne l'a-t-on pas considéré, chez nous, comme un représentant attitré du génie allemand? Goethe en frémissait. Les romantiques français ont fait un genre littéraire de ce qui, chez Hoffmann, n'était qu'une manière . . . le fantastique ne saurait être un genre, puisqu'il suppose un état d'esprit particulier et même une nature physique exceptionnelle. C'est un cas de littérature pathologique; c'est la poésie d'un visionnaire". So empfiehlt es sich zu resignieren und nicht mehr an eine absonderlich hohe Einschätzung Hoffmanns im Frankreich von heute zu glauben. Bosserts bedächtiges Buch ist übrigens auch von der Akademie preisgekrönt worden.

„C'est un cas de littérature pathologique". Arvède Barine (Mme. Vincens) hat diese Tatsache schon zu analysieren versucht, oder vielmehr Ergebnisse der medizinischen Wissenschaft auf den Fall Hoffmann anzuwenden unternommen[74]. Man behauptet ja, daß die Psychologie noch gar nicht so weit fortgeschritten sei, daß man solche komplizierte Fälle wie die Psychologie des Künstlers wissenschaftlich genau behandeln könnte. Von der Psychia-

trie, die also dann noch ganz in den Kinderschuhen stecken müßte, schon ganz zu schweigen. Dennoch ist die Studie von Arvède Barine, in der sie die verschiedenen Wirkungen von Wein, Opium, Branntwein auf verschiedene Dichter- und Künstlerindividualitäten zu schildern versucht, interessant. „Le fantastique inspiré par le vin n'est pas le même que celui de l'opium . . . il y a des nuances poétiques . . .“ Barine meint mit Recht (Ellinger leugnet dies allerdings), Hoffmann werde in dem heutigen Deutschland der Kasernen und Fabriken (nur, daß diese „schätzenswerten“ Einrichtungen kaum daran schuld haben) nicht mehr gelesen. Den Menschen Hoffmann zeichnet Barine übrigens in dunklen Farben. Hoffmann hätte die Wissenschaft sich zu berauschen gehabt. Er hat Wein getrunken, später feinsten Wein und zuweilen Punsch, um den Kampf der Salamander und Gnomen, die im Zucker wohnen, beobachten zu können. Da muß man Barine eher recht geben als Ellinger; denn wohl hat Hoffmann die Weine studiert, wie der Professor Mosch Terpin in „Klein Zaches“. Ein wenig geht es hier aber mit dem Biographischen durcheinander; Vorkommnisse aus der Bamberger und der Dresdner Zeit werden nicht gehörig auseinandergehalten. Die ganze Studie ist aus Ehrlichkeit, Pedanterie, Originalität gemischt, doch ohne eigentliche Moralheuchelei. Merkwürdig berührt die Verliebtheit in den Königsberger Onkel Otto, der aus Hoffmann den guten Juristen, den gewissenhaften Beamten gemacht haben soll. Barine bedauert doch hoffentlich nicht, daß dieser Pädagog in ihm nicht ganz den Dichter erstickt hat! . . . Einige Bemerkungen sind fein: so sagt Barine, Hoffmann sei ein strikter Vertreter des l'art pour l'art. Der Dichter wird doch hoch gewertet, der Seher, der die Gabe hat. . . .

Dennoch ist das alles wiederum ein Beweis dafür, daß Hoffmann im heutigen Frankreich nicht mehr als

der einzige geschätzt wird. Das ist kein zerbrochenes Glück; das ist lediglich ein Symptom der Zeit. Arvède Barine glaubt sogar „Casse-Noisette et le Roi des Souris“ (das ist also nur ein Märchen! — „Nußknacker und Mausekönig“), sowie „L'Enfant étranger“ („Das fremde Kind“) als Gelegenheitssachen in usum der Hitzigschen Delphine, als Ammenmärchen, vernachlässigen zu dürfen. Sogar „La Princesse Brambilla“, „Maître Puce“ und „L'Elixier de diable“, von anderen zu schweigen, gehören in die „littérature commerciale, bâclée pour payer le cabaret“. Da färben berühmte Muster ab. Kein Wunder, daß Hoffmann genug Geschichten „à dormir debout“ für den einen oder andern Almanach geschrieben hat. Das alte Lied erklingt verstärkt: „Aux temps héroïques où les exploits des buveurs excitaient l'admiration, il aurait laissé une légende. Je ne sais s'il existe dans les fastes de la vigne un autre exemple d'un homme ayant réussi à boire de gros revenus“. Barine hat eine große Neigung, die hoffmanneske mit der wissenschaftlich-mathematischen Phantastik zu identifizieren, die Reiche seiner Träume in die vierte Dimension (mit der ein Mathematiker spielt) zu werfen. Wegen seiner scharfen Logik liebten die Kinder nicht seine Märchen. Selbst „Le Pot d'or‘ scheint Barine, trotz großen Vorzügen, „une histoire trop décousue“. „Don Juan“ betrachtet Barine als Hoffmanns Meisterstück; „Das steinerne Herz“ („Le Cœur de pierre“), „Der Sandmann“ („L'Homme au sable“), „Das Gelübde“ („Le Serment“) werden als weitere Gipfel seines Schaffens bezeichnet, also Nachtstücke, pathologische Geschichten. In den Arbeiten der Berliner Trinkerperiode findet Barine im ganzen schlimme Dekadenz.

Mit E. T. A. Hoffmanns „Nachtstücken“ vergleicht von Rechts wegen Arthur Eloesser in einer Rezension von

Th. Engwers „Emile Zola als Kunstkritiker" Zolas Novelle „Pour une nuit d'amour", „in der alle Töne, von der nackteſten Brutalität des ſexuellen Verhältniſſes bis zur rührendſten Simplizität jugendlicher Schwärmerei, angeſchlagen werden"[75]. Man weiß, daß Zola mit ſeinen Perſonen als Chemiker oder Phyſiker experimentieren, mit der ihm eigenen Naivität auf individuelles Leben graue und graueſte Theorie anwenden wollte. Vorgenommen hatte er ſich allerdings eine Schöpfung von Homunculis in Bauſch und Bogen; gedacht hatte er an „nichts als Phyſik"; aber er war ein Dichter und ſogar ein Romantiker eben im Genre der contes nocturnes[76]. Auch andere beliebte Schriftſteller des fin de siècle von größerem Ideengehalt, komplizierteren Vertiefungen und größerer Feinheit als Zola könnten noch in ihrer Relation zu Hoffmann analyſiert werden; — Guy de Maupaſſant: morbide Doppelgängerei, Schrecken des Wahnſinns, „Le Horla", und Anatole France, der aber kein Hedoniker wie Hoffmann, (auch artiſtiſch genommen) ein eleganter Epikuräer bleibt, — ohne göttliche Unordnung, ohne ſündige Überfülle — nur ein feiner Poet.

Die lichten und ſchwarzen Märchen der franzöſiſchen Neoromantik, die ruhige Schönheit begrabener Tempel hat ſchon wenig oder gar keine Berührungspunkte mit Hoffmann. Gewiß, man kann, muß vielleicht ſogar, von einer indirekten Beeinfluſſung, wobei die ältern Romantiker und Baudelaire zumal als Mittelglieder anzuſehen wären, ſprechen. Von Diderots „Neveu de Rameau" bis zu des ſkeptiſchen Dialogkünſtlers Remy de Gourmont „Epilogues" führt der Weg — ebenſo wie von Goethes Diderot-Überſetzung bis zu Hofmannsthal — über die Literatur- und Theatergeſpräche „Neueſte Schickſale des Hundes Berganza" und „Seltſame Leiden eines Theaterdirektors". Ein ruſſiſcher Literarhiſtoriker,

Eugen Degen, hat kürzlich auf Louis Bertrands „Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot“ hingewiesen[77], wo es auch hoffmanneske Mystifikationen, Kunstgespräche (aber über Plastik), Gedichte in Prosa gibt. Mir ist an einer andern Arbeit Louis Bertrands, an „Le Jardin de la Mort“, eine befremdende, fast ängstigende Schönheit, in die des Verfassers geliebtes Nordafrika gehüllt wird, aufgefallen; nach ihr zu urteilen wäre aber doch eine Zusammenstellung mit Hoffmann willkürlich. An auserlesen, an spezifisch Hoffmannesken ist auch bei Maeterlinck wenig zu spüren, von geringen Einzelheiten in „L'Intruse“, „Le double Jardin“, „L'Intelligence des Fleurs“ abgesehen: da ist viel mehr Novalis und noch viel mehr virtuosenhafte raffinierte Naivität, gegen die Hoffmann (der doch auch kein Kind war) ein Waisenknabe erscheint. Von Verlaine bis zu den „mystischen Anarchisten“ mit ihrem Voluntarismus und der spontanen Art (die ich aber, bei aller persönlichen Hochachtung vor den künstlerischen Bestrebungen der Beteiligten, doch lieber dritte Naivität nennen möchte) geht schon ein Streben aus, auf die blauäugige stille deutsche Frühromantik zurückzugehn, die noch traitable wäre. Man würde auch vergeblich in den letzten Jahrgängen der führenden Zeitschrift, des Mercure de France, nach irgendeiner Äußerung von Belang über Hoffmann suchen.

* * *

In England geht es ihm nie so ausschweifend gut. Eher wird er schon in Nordamerika anormal viel gelesen, des Stoffes wegen. Es sind mir nur Übersetzungen ältern Datums bekannt geworden: „Devil's Elixir“ (Edinburgh 1824) und „The Golden Pot“, von Carlyle (in „German Romance“, Edinburgh 1827). Jeder kann sich denken, daß es noch weitere Translationen, Bear-

beitungen, mit und ohne Namen des Verfassers, geben wird, in England und besonders in Amerika (wie übrigens auch in Frankreich und andern Ländern). Hoffmann selbst steht den Erscheinungen der englischen Literatur durchaus sympathisch gegenüber; um diese Zeit wird auch alles Englische in Deutschland besonders hoch gewertet[78]. Indessen ist, was er seiner Lektüre englischer Schriftsteller zu verdanken hat, in anderem Zusammenhange zu erörtern. Auch er kann ein Vertreter jener großen elementaren Strömung, die jener Zeit eigentümlich ist, des Byronismus, genannt werden, wenn auch nur in einzelnen Schriften und in den seltensten Fällen von Byron wirklich beeinflußt. Stofflich berühren sie sich nur in „Doge und Dogaressa" — „Marino Faliero", wobei Hoffmann der ältere ist[79]; dann in der Gewissensfrage Neuhellas, bei denkbar verschiedenster Auffassung. Hoffmann stellt Lord Byron über dessen Freund, den „Lalla Rookh"-Thomas Moore, als einen Dichter, dessen Werke erfüllt sind von Hoheit und Schönheit eigentümlicher Natur, von gediegener Kraft; die „Belagerung von Korinth" dünkt ihn ein wahrhaft geniales Werk, voll herrlicher Gedanken und Bilder; der „Vampyr", den Byron später öffentlich verleugnete, verursacht ihm Schauer und inspiriert ihn zu einer kleinen, übrigens durchaus hoffmannesken Erzählung[80]. Dann aber kommen die Jünglinge mit dem Weltschmerz im Busen, einzelne von wirklich Byronischem Gepräge; was sich aber nur aus der Zeit, nicht aus äußerer Einwirkung erklären läßt. Der „zerrissene" Nathanael im „Sandmann"; sogar einer der Theaterdirektoren in den „Seltsamen Leiden", der mit dem Schicksal und mit sich selbst entzweit ist; der Student Eugenius in der „Datura fastuosa", mit seinem nicht minder zerrissenen Wesen; vor allem aber Kreisler, „der sanfte Johannes und der wilde Kreisler" (Murr); dann

Don Juan ... sie sind jedenfalls sanftere Brüder Byronischer Helden. Die „Nachtstücke" zwingen einen manchmal an Byron zu denken; so ist die ganze maurisch-spanische Geschichte „Das Sanctus" nebst ihrer Heldin Zuleima-Julia ganz in der Weise seiner Lordschaft gehalten; so auch „Das öde Haus", wo im übrigen der ominöse Name Lelio und ein Offizier mit Byronsymptomen vorkommen; auch den „Magnetiseur" könnte man mit den Ansätzen zum Übermenschentum byronischer Art in Verbindung bringen. Doch ist Hoffmann nicht, wie der ewige Jüngling Euphorion, der einzige Held seiner Dichtungen, wenn auch Kreisler, Anselmus, Lindhorst Variationen seiner Einzigkeit sind: er ist wesentlich objektiver, epischer (ohne daß man sagen könnte: ruhiger).

Auch in England beginnt man eifrig deutsche Klassik und Romantik zu studieren. Goethe, Schiller, Tieck machen drüben Schule. Der junge Carlyle sucht, nachdem ihm die von Goethe durch einen Brief Ende 1824 als trefflich bezeugte Übersetzung des „Wilhelm Meister" gelungen, die Engländer mit weitern Proben deutscher Literatur bekannt zu machen. 1827 publiziert er „German Romance, Translations from the german with biographical and critical notices"[81]. Musäus, Fouqué, Tieck, Hoffmann, Jean Paul sind hier durch ausgewählte Arbeiten vertreten. Von Tieck sind's: „The Fair-Haired Eckbert", „The Trusty Eckart", „The Runenberg", „The Elves", „The Goblet"; von Jean Paul: „Army-Chaplain Schmelzles Journey to Flaetz" und „Life of Quintus Fixlein"; von Hoffmann lediglich „The Golden Pot". — „Among Hoffmanns shorter performances — läßt Carlyle sich vernehmen — „I find Meister Martin noted by his critics as the most perfect: it is a story of ancient Nürnberg, and worked up in a style which even reminds us of the Author of Waverley. Nevertheless, I have

selected this Goldne Topf, as likelier to interest the English reader: it has more of the faults, but also more of the excellences peculiar to its author, and exhibits a much truer picture of his individuality". In dieser Studie behandelt ihn Carlyle, der allerdings kein „Musterkritiker" war, puritanisch-tolerant. Er findet Hoffmann unweise und unethisch, ohne stetes Streben nach dem höchsten Gut. „He loved Art with a deep but scarcely with a pure love; not as a fountain of Beauty, but as the fountain of refined Enjoyment; he demanded from it not heavenly piece, but earthly excitement". Daher trifft man in Hoffmanns Charakter „something playerlike, something false" und muß ihn zu den Vielzuvielen rechnen, „whose genius, never cultured or elaborated into purity, finds loud and sudden, rather than judicious or permanent admiration". Dennoch räumt ihm Carlyle einen Platz neben Callot, Teniers und Rabelais ein. Die Differenzen aber erklären sich doch aus der ursprünglichen Verschiedenheit ovidischer und nazarenischer Naturen, wiewohl auch Hoffmann genug Nazarenisches an sich hat und Thomas Carlyle bekanntlich kein Lamm war. Soviel kann ich noch sagen: diese englische Nachdichtung des „Goldenen Topfes" ist ganz ausgezeichnet. Die Gewissenhaftigkeit des großen Ethikers zeigt sich hier und auch seine starke Sprachgewalt, von seiner Kenntnis des Deutschen nicht zu reden. Daß das Ganze pathetischer wirkt als der Urtext, ist vielleicht auf Carlyles pathetische Natur, vielleicht auf den archaisierend-shakespearisierenden Ton, am meisten aber wohl auf den Charakter der englischen Sprache zurückzuführen. Dies ist das Geflüster und Geklingel der grünen Schlänglein, das der Student Anselmus unter dem Holunderbaum vernimmt: „'Twixt this way, 'twixt that, 'twixt branches, 'twixt blossoms, come shoot, come 'twixt and twirl we! Sisterkin, sisterkin!

up to the shine; up, down, through and through, quick, quick! Sun-rays yellow; evening-wind whispering; dew-drops pattering; blossoms all singing . . .“ and so on. Gerade der „Goldene Topf“ mit seiner reichen blühenden Sprache, seinen eigentümlichen Hoffmannismen stellt an den Übersetzer die größten Anforderungen. Es ist auch gut, daß man, trotz Carlyles Individualität, doch überall den deutschen Dichter herausspürt; manchmal, wenn es eben allzu deutsch sein soll, so wenn Titel in Betracht kommen, verzichtet Carlyle auf das Übersetzen. „And dearest Mademoiselle! Worthy Conrector!“ cried Registrator Heerbrand, „may one not, even when awake, sometimes sink into a sort of dreaming state?“ Eine schneidende Plötzlichkeit Hoffmanns lautet: „How, how is this? Have you a brother, then, Herr Archivarius? Where is he? Where lives he? In his Majesty's service too? Or perhaps a privat scholar?“ cried the company from all quarters. — „No!“ replied the Archivarius quite cool, and composedly taking a pinch of snuff, „he has joined the bad side; he has gone over to the Dragons“. Am schwierigsten war es wohl, Ausbrüche sentimentaler Art und die Schilderung des Landgutes, das der Archivarius Lindhorst seinem Schwiegersohn geschenkt, des Rittergutes in Atlantis, zu übertragen. Nun, da haben aber doch Sterne und Edward Young in den „Nightthoughts“ vorgearbeitet.

Die „Elixiere des Teufels“ müssen es den empfänglichen und durch die Fabeln der heimischen Muse, den „Mönch“ von Lewis, Maturins düsteren „Wanderer Melmoth“, die Romane der Ratcliff, wohl vorbereiteten Söhnen und Töchtern Albions angetan haben. Anders wäre Walter Scotts Philippika gegen Hoffmann unerklärlich. Dem „Author of Waverley“, der an „Devil's Elixier“ und „The Golden Pot“ denkt, gefällt das Genre

nicht. Er schreibt 1827 in „The Foreign Quarterly Review“ — Goethe hat den Passus übersetzt —[82]: „Wir müssen uns von diesen Rasereien lossagen, wenn wir nicht selbst toll werden wollen . . . Es ist unmöglich, Märchen dieser Art irgendeiner Kritik zu unterwerfen; es sind nicht die Gesichte eines poetischen Geistes, sie haben kaum so viel scheinbaren Gehalt, als den Verrücktheiten eines Mondsüchtigen allenfalls zugestanden würde . . .“ Hoffmanns Einbildungen forderten mehr den Beistand eines Arztes, als den eines Kritikers. Es werden nachträglich Blutentleerungen und sonstige Reinigungen à la Nicolai dem Proktophantasmisten empfohlen, der, „wenn er seiner Einbildungskraft ernster geboten hätte, ein Schriftsteller erster Bedeutung geworden wäre“. Scott denkt wahrscheinlich wieder an den von Carlyle herangezogenen „Meister Martin den Küfner“ von Nürnberg. Hoffmann hatte übrigens auch über Sir Walter seine Sentenz gefällt[83]. Er kannte nur den „Astrologen“ („Guy Mannering“ — 1815). Die Serapionsbrüder Ottmar und Vincenz unterhalten sich darüber. Die Kunst Walter Scotts zu exponieren, mit ein paar Strichen historische Porträts zu zeichnen, wird gerühmt, an Klassizität und Adel Smollet übergeordnet; doch fehle ihm „das Brillantfeuer des tiefen Humors, der aus Sternes und Swifts Werken hervorblitzt“; und so sehr er, wie aus einem Knäuel, die Handlung einfach und ruhig entwickeln könne, so seien seine Frauencharaktere blaß und farblos.

In der Tat würde man wohl genug Tieck-Hoffmannsches Gold in dem breiten Fluß der Walter Scottschen Romane finden, wenn man sich die Mühe nehmen wollte, Sir Walter auf seine Berechtigung zur literarischen Aristokratie zu prüfen. Noch ausgiebiger würde die Ernte für den sein, der den Dichter des „Paul Clifford“ und des

„Eugen Aram" Bulwer daraufhin analysieren wollte, inwiefern er Fleisch vom Fleische Hoffmanns und Blut von seinem Blute sei. Denn auch Hoffmann gehört zu den vornehmsten Repräsentanten des Volkes der Dichter und der Denker, dessen Genius Edward Lytton-Bulwer sich geweiht; man mag auch „The pilgrims of the Rhine" daraufhin nachlesen: die rheinischen Sagen und Märchen, die der Held Trevelsan erzählt, „Die Seele im Fegefeuer", „Der gefallene Stern"; man mag sich die Heldin, die holde Blume Gertrud, daraufhin ansehen. Hoffmanns Kultus mächtiger königlicher Zauberer, die von kabbalistischem Glanze umflossen sind, und sehnsüchtiger Dichterjünglinge vereinigt sich mit jüdisch-nationalem Stolz und politischem Pathos in Disraeli-Beaconsfields „The wonderous tale of David Alroy".

Überhaupt steht einem eine Fülle von Belegstücken zu Gebote. Charles Dickens greift eine andere Seite Hoffmannschen Wesens auf. Er verhält sich zu London nicht ganz wie Hoffmann zu Berlin, ist bürgerlicher, philiströser. Dennoch sein Humor, seine Neigung zum Gespenstischen, zur Karikatur in Cruikshanks Manier . . . „Pickwick Papers". Man vergegenwärtige sich „A Christmas Carol". Da ist der verknöcherte Kaufmann Mr. Scrooge, der, obwohl — neben manchem andern — ausgemacht ist, „daß er so wenig Phantasie besaß als irgend jemand in der City von London, mit Einschluß, wenn es erlaubt ist, das zu sagen, des Stadtrats, der Aldermen und der Zünfte", doch ganz unverantwortlicherweise Geister sieht: den seines verstorbenen Kompagnons Marley und auch sonst vielfältige, und sogar sich selbst, wie er früher einmal war. Dickens' Geisterseherei und Humor sind gröber als Hoffmanns; es fehlt seiner Art auch nicht ein guter Teil Sentimentalität, aber auch seine poetischen Gestalten haften einprägsam und lichtumflossen in der Phantasie.

Was aber den Grad der Verwandtschaft und zugleich den wohlzumessenden Unterschied anbetrifft, so muß man sich der Stelle erinnern[84], wo Mr. Scrooge abends beim Nachhausekommen im Türklopfer des verstorbenen Marley Gesicht erblickt. Dennoch, „als Scrooge fest auf die Erscheinung blickte, war es wieder ein Türklopfer". Anders ist's im „Goldenen Topf". Aus dem bronzenen Türklopfer vor dem Hause des Archivarius Lindhorst grinst den Studenten Anselmus die abscheuliche Fratze der alten Äpfelfrau und Hexe vom Schwarzen Tor an. Ihn ergreift ein Grausen, Sehen und Hören verschmelzen ineinander, die Halluzination wird immer entsetzlicher, ein Anfall von audition colorée unerträglich stark, bis er ohnmächtig wird[85]. Und obwohl der Fall bei Dickens sicherlich mehr der Durchschnittswirklichkeit entspricht, darf man eben sagen, daß dies der Unterschied ist — zwischen einem exaltierten Dichtergemüt wie Anselmus und einem delirierenden alten Londoner Kaufmann.

Von Charles Dickens zu Oscar Wilde ist ein weiter Weg. Man kann die Vielseitigkeit unseres Dichters nicht besser beurkunden. Oscar Wilde ist eine englische Dependenz der französischen Neoromantik, und von allen diesen Neoromantikern ist er Hoffmann noch am meisten gleichartig. Zwischen Dorian Grey und dem Kapellmeister Kreisler liegt aber doch eine an Ereignissen reiche Welt, so sehr beide Feinde alles Bürgerlich-Schwachen, alles philiströsen Dreigroschenenthusiasmus, aller kannibalischen Kunstanschauung sind. Oscar Wilde, der verwöhnte Hedoniker, der Genießer, der einzig die Schönheit liebt in Kunst und Genuß (aber er war auch selbst schön), mit glänzendem Verstand begabt, der arbiter elegantiarum mit der tiefen Sehnsucht und Glut, mit der heißen Sinnlichkeit und den abgeklärten vergeistigten Gefühlen; — die Menschen haben Berührungspunkte. Zwischen den Kunst-

anschauungen beider steht Théophile Gautier. Für den Unterschied der Philosophie der Romantik und der Unregelmäßigen unserer Zeit würde man hier Belege finden. Die stummen Parke, die mondscheindurchleuchteten Alleen der stilleren deutschen Romantik (selbst wie sie Hoffmann handhabte) und die Brillanten, Saphire und Rubinen an den Handschuhen Heinrichs II. und im Kronschatz des Herodes bei Wilde dürfen nicht vermischt werden. Dennoch ist auch Wilde ein Ausläufer Hoffmanns in seinen Märchen, im „Dorian Grey", in den „Intentions" . . . Dies ist die äußerste artistische Verfeinerung des Begriffs Hoffmann; während die äußerste, schon kaum literarische Vergröberung von heute sich ebenfalls im englischen Schrifttum findet: die Kriminalgeschichten Conan Doyles.

Jenseits des großen Wassers scheint von den alten Romantikern Washington Irving sich am meisten an Hoffmann gebildet zu haben, der Dichter der „Alhambrageschichten" und des alten Siebenschläfers Rip van Winkle. Wie weit sonst die vielen Übersetzer und Nachahmer Nordamerikas gegangen sind, könnte nur auf amerikanischen Bibliotheken eruiert werden. Der größte aller Fatalisten, Edgar Allan Poe, ist ja Hoffmann tief verwandt[86], ein Visionär wie dieser. Liest man „Das Majorat", so kommt man zu dem unerwarteten Ergebnis, daß hier von ungefähr die Mitte liegt zwischen Schillers „Geisterseher" und Poe. Von des Gelehrten Ptolomäus Philadelphus seltsamer Entdeckung einer unbekannten Völkerschaft in „Klein Zaches" bis zu der wirklich ernstgemeinten Vision Poes in den Rugged Mountains hat man die Brücke Washington Irving (Rip van Winkle) zu passieren. Poe ist mehr Grübler als Hoffmann, eine Detektivnatur, die sich selbst beobachtet und dabei über die Dinge, die sie entdeckt, außer Atem kommt. Er arbeitet oft mit gleichen und ähnlichen Mitteln: mit düstern Geschehnissen, Zweifeln,

Wahrscheinlichkeiten, Trennung von Seele und Körper, Gedankenlesen, Hellseherei, Mesmerismus. Aber Hoffmann ist ein guter Mensch, gegen Poe gehalten, der mit seiner mathematisierten Romantik, mit seiner logisch-berechneten, geschliffenen Grausamkeit den Leser martert. Die Verachtung der vulgären Wahrscheinlichkeit manifestiert sich doch bei beiden in verschiedener Weise: Hoffmann reißt einen durch die Suggestion seiner Phantasie, seiner Dichterkraft hin; Poe experimentiert mit seinem Leser, indem er ihm wahnsinnige Möglichkeiten vormacht. Er ist einseitiger als Hoffmann; seine Weise ist eine Weiterbildung von jenen an Abgründen und lauernden Zweifeln reichen Geschichten, wie der „Sandmann". Sehnsucht nach dem wahren Gesicht der Dinge ist beiden Dichtern gemeinsam. Man kann sogar die beiden ersten Biographen Hoffmanns und Poes miteinander vergleichen, wenn auch die „unsterbliche Infamie" Rufus Griswolds denn doch noch etwas anderes war als Eduard Hitzigs simple mitteleuropäische Philistrosität. Wie Hoffmann, wie Mozart, war auch Poe in der Wahl seines Verkehrs nicht eben skrupulös. Eine eingehende Untersuchung der Verwandtschaft zwischen beiden Dichtern, die Baudelaire die Literatur der Décadence einleiten läßt, müßte eine der interessantesten Aufgaben sein, erfordert freilich auch ebenso feine wie starke Nerven, zartestes, ja raffiniertes Eindringen und stärkste Ausdauer.

Zwei Stimmen aus akademischen Kreisen Amerikas seien hier noch festgehalten. Kuno Francke schließt sich in „A History of German Literature as determined by social forces"[87] an Ellinger und andere an, hält Hoffmann, „with all his sumnambulism and madness", doch für einen Meister realistischer Beschreibung und psychologischer Analyse. Er empfindet aber Hoffmanns Teufel und Gespenster als reaktionäre Geister, analog

dem Metternichschen Regime, der praktischen Philosophie der Gentz und Adam Müller und den Schrecknissen der Schicksalstragödie. Prof. Robert Herndon Fife bietet eine Studie über Jean Paul und Hoffmann[88]. Er deduziert den Kapellmeister Kreisler aus der Leibgeber-Schoppe-Vult-Familie, zählt dann bekannte Gemeinsamkeiten auf: Musik, Magnetismus, Sentimentalität, Satire. Richtig ist, was wir schon gesehen haben, daß Hoffmann später über das Jeanpaulisieren spottet (aber nicht gar zu spät: schon im „Steinernen Herzen"); auch daß Hoffmann objektiver ist, eine realistischere Auffassung des Romantischen hat.

III.

Hoffmann in Rußland, Polen und Dänemark.

Am 19. September 1827 notiert der Kanzler von Müller in seinem Tagebuch: „Ich war mit Perowsky bei Goethe". Weder über diesen Tag, noch über den folgenden ist etwas Belangvolles überliefert: höchstens, daß der Russe vom Testament seines natürlichen Vaters, des Grafen Rasumofsky, sprach und dessen Edelmut rühmte[89]. 1828 veröffentlicht Alexej Alexejewitsch Perowski, ein Sohn des Grafen Alexej Kirillowitsch Rasumowski, mithin sogar ein Nachkomme der gekrönten Nymphomanin Elisabeth, unter dem Pseudonym Antonij Pagarelski „Dwoinik, ili moi wetschera w Malorossii", — zu Deutsch: „Der Doppelgänger, oder meine Abende in Klein-Rußland". So weit man nicht an Zschokke zu denken hat, ist diese durch Gespräche des Autors mit seinem Doppelgänger verknüpfte Reihe von Erzählungen, Geschichten, eine offenbare recht gelungene Nachahmung der „Serapionsbrüder" Hoffmanns. Goethe hat sein Gegenüber wohl dazu kaum inspiriert[90].

Seit diesem Datum hat die russische Literatur nicht aufgehört, den mittelbaren oder unmittelbaren Einfluß Theodor Amadeus Hoffmanns zu erleiden. Extremer Naturalismus und extreme Romantik berührten sich und verflochten sich zu einem Lebendigen. Die Forschung scheint von diesen Dingen nur insofern Notiz genommen zu haben,

als sie Puschkins von Mérimée übersetzte, von Tschaikowski und von Halévy vertonte „Pique-Dame" registriert hat[91]. Noch ein Irrtum muß berichtigt werden. Goedekes Grundriß gibt eine Übersetzung E. T. A. Hoffmanns ins Russische an, die bei Johannsohn in Kiew erschienen sein soll. 1894 hat der Verlag Johannsohn allerdings „Kindermärchen" von dem Jugendschriftsteller Franz Hoffmann publiziert; um Amadeus Hoffmann aber hat er sich keine Verdienste erworben.

Bis 1838 muß — einer Äußerung Dostojewskis zufolge[92] — der ganze Hoffmann mit Ausnahme des „Kater Murr" russisch vorgelegen haben. 1830 (also gleichzeitig mit den ersten französischen Adaptationen) erscheint im „Moskauer Boten" (Moskowski westnik VI) „Die Jesuitenkirche in G."[93]; 1836 — „Der unheimliche Gast" im „Teleskop"; 1839 — „Der goldene Topf" im „Moskauer Beobachter" (Moskowski nabljudatelj I); Petersburg 1840 — „Kater Murr", von N. Th. Ketscher übersetzt; 1840 „Meister Floh" in den „Vaterländischen Annalen" (Otetschestwennyja sapiski XIII); 1844 — „Klein Zaches" ebenfalls in den „Vaterländischen Annalen" (XXXIV). Nach Dostojewski müßten also „Der goldene Topf", „Meister Floh" und „Klein Zaches" schon vorher einmal übertragen worden sein, wann und von wem, habe ich nicht feststellen können. Im Jahre 1873 begann A. L. Sokolowski im Verlag Gerbel, Petersburg, „Hoffmanns sämtliche Werke" erscheinen zu lassen; seine Übersetzung gedieh aber nicht über vier Bände, die „Serapionsbrüder", hinaus. — Sokolowskis Übersetzung nebst vielen anderen Erzählungen veröffentlichen F. J. Bulgakow und S. S. Trubatschow 1897/99 in acht Bänden, Petersburg, bei Pantelejew (diese Ausgabe liegt mir vor); ein Neudruck ist ferner 1905 bei Suworin in Petersburg erschienen. Besonders interessant ist es, daß der größte

Lyriker des modernen Rußlands, K. D. Balmont, 1893 eine Nachdichtung der „Lebensansichten des Katers Murr" (Suworin, Petersburg) geliefert hat.

In „Sobranije sotschinenij T. Gofmana" (T. Hoffmanns gesammelten Schriften) 1897/99, 8 Bände, fehlen: die Vorrede von Jean Paul, „Berganza", „Magnetiseur", „Ignaz Denner", „Jesuitenkirche in G.", „Das öde Haus", „Das Gelübde", „Haimatochare", „Datura fastuosa", „Meister Wacht", „Des Vetters Eckfenster", „Die Genesung", „Neueste Schicksale eines abenteuerlichen Mannes", „Der Feind"; dann natürlich musikalische Aufsätze und vermischte Schriften. Vollständig und besonders sorgfältig behandelt sind „Die Serapionsbrüder". Dennoch kommen Fehler in den Übersetzungen vor, auch literarischer Art: so passieren Zacharias Werners „Söhne des Thales" als „Synowjá Falessa", als Söhne des griechischen Philosophen Thales, aber sogar das „Kreuz an der Ostsee" wird als „Krest na wostotschnom more", als Kreuz am östlichen Meere (mit dem Baltischen Meere bei den Russen keineswegs identisch) wiedergegeben[94]. „Der goldene Topf" kann es mit dem Umguß von Carlyle weder an Genauigkeit noch an Kraft der Nachdichtung aufnehmen; dennoch ist er auch russisch sehr schön und erbaulich zu lesen. „Die Serapionsbrüder" (von Sokolowski) sind, soweit ich nachgeprüft habe, also „Die Automate", „Nußknacker und Mausekönig", „Die Königsbraut", „Die Brautwahl" zum mindesten, zwar nicht eben exakt, etwas redselig, sonst aber poetisch übersetzt. Jedenfalls steht diese russische in jeder Beziehung turmhoch über der französischen Übersetzung Ancelots.

Drei große russische Kritiker treten für Hoffmann ein: Herzen, Belinski, Druschinin. Mit 22 Jahren — es ist sein erster gedruckter Artikel — schreibt Rußlands größter Publizist Alexander Herzen über Hoffmann im

Teleskop XXXIII, 1834[95]. Stilistisch von Heine, von Jules Janin beeinflußt, glänzend, nicht mit gründlicher Gelehrsamkeit, aber das Wesen Hoffmanns originell und tief erfassend. Herzen kannte seinen Hoffmann im Original und er kannte ihn gut. Aber auch sonst stand ihm die deutsche Literatur, und die Romantik insbesondere, offen: er nennt den „geheimnisvollen Jean Paul", den „naiven Novalis", den „gotischen Tieck" und Goethe, „diesen Zeus der Kunst", diesen Buonarotti unter den Dichtern, den „Napoleon der Literatur", dessen „Werther", „Walpurgisnacht", „West-Östlichen Diwan" er zitiert. Mit Rücksicht auf den romantisch-ungewöhnlichen Schimmer des Sujets Öhlenschlägers „Correggio", wegen seiner eigenen sozialpolitischen Passionen — Körners „Mein Vaterland", und aus noch näherliegenden Gründen eine Stelle aus einem Briefe Hoffmanns an Hitzig 1812, geben die Motti zu den drei Kapiteln dieser Charakteristik ab. „Die Kunst ist meine Beschützerin, meine Heilige" lautet dieser für Hoffmann entscheidende Satz.

Aus diesem Aufsatze Herzens, den man bis jetzt in deutschen Landen vollkommen ignorierte, obwohl es doch auch eine Baseler Gesamtausgabe Herzens seit langer Zeit gibt, sei mir erlaubt, einiges anzuführen. Herzen versucht sich als Psychолog an Hoffmann und betont auch an ihm den Seelenkenner. Was nicht zur ernsthaften, psychologisch tiefgründigen Literatur gehört, rechnet er zu den dummen Streichen und Ungezogenheiten seiner heißen Phantasie, zu Träumen einer Winternacht, wie sie Puschkins gemütstiefe Tatjana im „Jewgenij Onegin" träumt. Das sind eben Ammenmärchen: „Meister Floh", „Prinzessin Brambilla", „Klein Zaches", „Der goldene Topf"; Wintermärchen, oder auch Phantasien der Walpurgisnacht.

Von dem Kinde Hoffmann sagt Herzen aus tiefer,

an eigener Seele erfahrener Erkenntnis, der Hauptunterschied des in dieser Weise, einsam, von Erwachsenen umgeben, Erzogenen von anderen Kindern, sei eben, daß seine Sinne und sein Verstand früh reiften, ohne jemals ganz reif zu werden. Vor der Zeit hätte er die Kindheit verloren, um für das ganze Leben ein Kind zu bleiben. Der schwere Mühlstein Schicksal. Herzen sondert scharf die Art der Schlegel von der Art Villemains, Literatur zu begreifen; er steht nicht auf der Seite der Schlegel. Hoffmann und Heine stellt er Goethe zur Rechten und zur Linken; Hoffmann, der so sehr in seiner Kunst, in seinen Konzerten aufgeht, daß er das Nahen Napoleons nicht merkt, ist ein Typus der Vergangenheit, der überirdischen Richtung der deutschen Literatur. Die Richtung auf das Praktische, Lebendige ist ein ständiges Merkmal Herzens. Doch wenn den glühenden Anbeter der Vernunft die Mystik nicht lockt und nicht aufregt, ist ihm doch das Verwirrende und Verletzende noch immer lieber als das Glatte und Pedantische. Um diese Zeit ist Heine sein Ideal. Im übrigen hätte Hoffmann selbst die Einseitigkeit der deutschen Schulwissenschaft, die sich einspinnt und einschließt, in „Datura Fastuosa" geschildert.

Das aber ist das Eigentümliche an Herzen: es brechen zuweilen bei ihm Äußerungen durch, wie sie nur Menschen, die auf den Gipfeln wandeln, empfindlichen Künstlernaturen, nicht asketisch-spartanischen Erziehern des russischen Volkes in ihrem weißglühenden Zorne zuzutrauen sind. Er sieht auch sehr wohl, was Hoffmann in allererster Linie war: ein Künstler; was er in allererster Linie geschaffen: Künstlertypen. Nichts Starres freilich: „der Kreisler der „Phantasiestücke" ist noch nicht der, dessen Biographie in zufälligen Makulaturblättern dem berühmten „Kater Murr" unter die Krallen gekommen ist". Der Künstler und Seelenkenner Hoffmann schafft keine

abgezirkelten Menschen, gleichgültig, von trefflicher Korrektheit, wie Walter Scott es getan, sondern schwankende Gestalten, wie Faust, Hamlet, Mignon, „wunderbare Schöpfungen einer flammenden Phantasie". Die Wurzeln des psychologischen Romans der Balzac, Sue, Jules Janin, A. de Vigny findet Herzen in Deutschland, wo die Form allerdings nicht so fieberhaft, die Erfahrung nicht so furchtbar war. Hoffmann dünkt ihn eine der Wurzeln zu sein. Und das eben im Zeichen: „Die Kunst . . . meine Beschützerin, meine Heilige".

„Im Beginn dieses Jahrhunderts erschien in der deutschen Literatur ein eigenartiger Schriftsteller, Theodor Amadeus Hoffmann: von einer ungezähmten Phantasie bezwungen, mit einer starken und tiefen Seele begabt, ein Künstler in der vollen Bedeutung des Wortes, zeichnete er mit kühner Feder Schatten, Visionen, die bald schrecklich, bald lächerlich, aber immer schön waren; und diese unbestimmten, hingeworfenen Schatten — sind seine Erzählungen. Der gewöhnliche, langweilige Zusammenhang der Dinge beengte Hoffmann zu sehr; er verschmähte die elende plastische Wahrscheinlichkeit. Seine Phantasie kennt keine Grenzen; er schreibt im Fieber, blaß vor Angst, vor seinen Erdichtungen zitternd, mit verwirrtem Haar, er selbst glaubt von ganzem Herzen an alles: an den Sandmann, an Zauberei, an Gespenster, und unterjocht durch diesen Glauben den Leser seiner Autorität, erschüttert seine Einbildungskraft und läßt für lange Zeit Spuren zurück. Drei Elemente des menschlichen Lebens dienen den meisten Werken Hoffmanns als Grundlage, und diese Elemente bilden auch die Seele des Autors: das innere Leben des Künstlers, wunderbare psychische Erscheinungen und übernatürliche Handlungen. Das alles ist einerseits in die dunklen Wellen der Mystik versenkt, andererseits von einem lebendigen, scharfen, brennen-

den Humor zersetzt. Hoffmanns Humor unterscheidet sich wesentlich von dem furchtbaren, zerstörenden Humor Byrons, der dem Lachen eines sich in die Unterwelt hinabstürzenden Engels (hier schwebt offenbar das Bild Euphorions vor) ähnlich ist, und von dem giftigen, höllischen Schlangenlächeln Voltaires, diesem Lächeln der Selbstzufriedenheit auf zusammengepreßten Lippen. Ihm ist der Humor des Künstlers eigen, der plötzlich aus dem Lande seiner goldnen Träume auf die Erde stürzt, der erwacht und merkt, daß seine Galatea ein Stück Stein war, — des Künstlers, der in der Ekstase von seiner Frau um Geld zu Stiefeln für die Kinder angegangen wird. Mit diesem Humor hat Hoffmann alle seine Werke zersetzt und läuft unaufhörlich von glühendstem Pathos zur boshaftesten Ironie über"[96]. „Wer wissen will, was die Seele eines Künstlers ist, wie weit sie entfernt ist von der Seele des Alltagsmenschen, an der Erdgeruch haftet, deren göttlicher Ursprung besudelt ist; wer in ihr Inneres eingehen will, in diesen Tempel des Ideals, zu dem sich der Künstler drängt und das er in seiner Reinheit nie aus seiner Seele auszupressen vermag; wer seine stürmischen Leidenschaften sehen, ihm in das ungestüme Bacchanal und in die Arme der Jungfrau folgen will", — — der lese Hoffmanns Erzählungen, der studiere seine Künstlertypen: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Kreisler, — die allgemein gesprochen soviel bedeuten, wie Dante, Michel Angiolo, Goethe, Schiller. Kreisler im „Kater Murr", das ist — nach Alexander Herzen — Hoffmanns Meisterwerk. Ihm hat Hoffmann seinen eigenen Charakter gegeben, jene „unfangbare Physiognomie", jenes „Farbenspiel von hohen Gefühlen und sardonischem Lachen". Dazu die beiden „Wesen von wunderbarer Schönheit, zwischen denen dieser Kreisler steht: die eine — eine Tochter des Nordens, eine Tochter des nebligen

Germaniens, etwas Schmachtendes, Unbestimmtes, Geheimnisvolles, Rätselhaftes — Hedwiga. Die andere, die wie der Süden atmet, wie Italien, — wie ein Lied von Rossini, ein flammendes, leuchtendes, verliebtes Lied — Julia. Und dort im Schatten der Fürst Irenäus, ein wackerer „God save the King". Psychologisch tiefer dünkt Herzen noch „Die Jesuitenkirche in G." zu sein. Auch hier ist dem Künstler die ganze Erde „eine große Hundsgrotte, in der er erstickt" und auch hier scheitert er an seinem Ideal. Die Art Hoffmanns, psychologisch zu analysieren und aufzubauen, gründet Herzen auf Goethes Vers aus dem „West-Östlichen Diwan": Du weißt, daß der Leib ein Kerker ist, / Die Seele hat man hinein betrogen". Und er zählt noch zum Höchsten den „Unheimlichen Gast", den „Magnetiseur" und vor allem den Nathanael im „Sandmann" und den Medardus in den „Elixieren". „Ich zitterte am ganzen Leibe, als der falsche Medardus im Walde den echten verfolgte; es schien mir, als hörte ich seine durchdringende, wie verrostetes Eisen klirrende Stimme, mit der er ihn, wahnsinnig lachend, zum Kampfe herausforderte".

Man wird leicht bei Herzen eine gewisse jugendlichgrüne Begeisterung für Modesachen, so eben (ohne sonderliche Wahl) für die damalige französische Romantik, bemerken. Es darf aber nicht unbeachtet bleiben, daß er eben überall Freies und Tiefes sucht und gerade in Hoffmann Freies und Tiefes mit einer Kongenialität auffindet, die seine prächtige Beurteilung den Worten Baudelaires an die Seite stellt.

Belinski, den das Problem Hoffmann, so auch die künstlerische Beziehung zu Jean Paul, ein paarmal zu klugen Äußerungen bewogen hat, nennt ihn spontan „einen der größten deutschen Dichter, einen Maler der unsichtbaren innern Welt, einen Hellseher der geheimnisvollen

Mächte des Geistes und der Natur, einen Erzieher der Jugend, das höchste Ideal eines Jugendschriftstellers“[97]. Die zuletzt genannten Epitheta stechen denn freilich deutlich genug gegen die landläufige Meinung ab: es kommt eben darauf an, was man unter Erziehung versteht. Drushinin heißt in den fünfziger Jahren den Peregrinus Tyß eine der herrlichsten Schöpfungen der Weltliteratur[98]. —

Auch die beiden Fürsten der russischen Poesie, Puschkin und Lermontow stehen unter Hoffmanns Einfluß[99]. Sie sind ja auch Romantiker, wundervoller Dissonanzen mächtig, das Blut Byrons verbindet sie mit Ernst Theodor Amadeus. Ihre sonstige reiche Belesenheit bringt sie mit der Geisteswelt Hoffmanns in Berührung. Dann darf man auch wieder nicht die Bedeutung der Mode unterschätzen. Puschkin, in den Novellen „Der Schuß“, „Der Sargmeister“ und in der gespenstisch-grausigen Spielerglücknovelle „Pique-Dame“ vor allem. Hier ist beiden der fatalistische Hintergrund gemeinsam; in Puschkins „Dubrowski“ und in Hoffmanns „Majorat“ ebenfalls das Arom, die Stimmung, in dem Gedichte „Die Teufel“ die Wirbel und Ängste der Äquinoktialnacht aus dem „Goldenen Topf“. An das „Fräulein von Scuderi“ als Mittlerin bei Ludwig XIV. gemahnt die „Hauptmannstochter“ als Fürsprecherin bei Katharina II., in jener klassischen Garnisonerzählung der Russen. Lermontows byronische Prosa nähert sich jedoch Hoffmann noch viel mehr. Ich denke da vor allem an die hypochondrische Gespenstererzählung „Prisrak“ (Die Vision), wo das Motiv des „Öden Hauses“ und die drei Hoffmannschen Typen: — der junge Mann, der Alte und die unerreichbare Schöne wiederkehren. Außerdem greift dieser zwiespältige Dichter das Motiv des „Spielerglückes“ auf, von der im Spiel verlorenen Gattin, und wendet es kühn, glänzend, lustig in der köstlichen „Rentmeisterin“ (in

Versen). Endlich sei noch auf den gespenstischen Bettler in der „Geschichte ohne Namen" Lermontows hingewiesen; sehr lebhaft erinnert er an seinen Kollegen im „Sanctus", der die Julia-Zuleima entführt. Auch die Biographien Puschkins und Lermontows könnten mit ihren ovidischen Fährnissen in Kolorit und Physiognomie einem wohl Hoffmanns Lebensgeschichte ins Gedächtnis zurückrufen: hier wie dort Widerwärtigkeiten in der Familie, juvenile Ausschreitungen und strenge Bestrafung durch die Obrigkeit, i. e. Karikaturengeschichten, Verschickungen. Was Wunder übrigens? War denn Preußen damals nicht gut russisch allewege?

Nikolai Wassiljewitsch Gogolj steht indessen von allen großen Schriftstellern des ältern Rußlands Hoffmann am nächsten. Einer der russischsten unter den Russen, hat er doch zur deutschen Literatur enge Beziehungen. Sein Erstlingswerk, das „Idyll in Bildern" „Hans Küchelgarten" ist geradezu eine Nachahmung von Vossens „Luise". Über „Schlözer, Müller und Herder", die Historiker, hat er halb im historischen Stil Schillers, halb feuilletonistisch geschrieben, aber auch der reife Gogolj berührt sich mit deutschen Dichtern und just in seinen Hauptwerken. Der „Revisor" ist, wenn man von Schillers „Warbeck" absieht, stofflich mit Gottfried Kellers Seldwylanovelle „Kleider machen Leute", „Taras Bulba" mit C. F. Meyers „Jürg Jenatsch" verwandt. 1829, also ein Jahr nach Perowskis serapiontischen Novellen, sind die „Abende auf dem Meierhofe bei Dikanka" erschienen, wie diese eine Serie kleinrussischer Erzählungen. Der hoffmanneske Einschlag ist unverkennbar[100]: Humor, Witz, koboldisches Treiben, Lust und Schmerz, Sommernachtsträume und Wintermärchen; es liegt auf der Dickensseite Hoffmanns. Überhaupt kenne ich weniges von Gogolj, wo diese Seite, auch in Einzelheiten, nicht

durchbräche. Nicht umsonst zitiert Nikolai Wassiljewitsch einmal im „Newski Prospekt" (es taucht da das alte Petersburg auf, wie in der „Brautwahl" das alte Berlin, wie bei Dickens so oft das alte London, unter „alt" nicht gar zu alt verstanden) unsern Meister: „In der Werkstatt saß Schiller, nicht der Dichter Schiller, der den „Wallenstein" und die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" gemacht hat, sondern ein tüchtiger Schuhmacher aus der Offizierstraße; neben Schiller saß Hoffmann, nicht der Schriftsteller Hoffmann, sondern ein guter Mechaniker, in der gleichen Gegend wohnhaft"[101]. Den Gegensatz von Philistrosität und Phantastik lassen beide — Gogolj und Hoffmann — den Leser bis zum Übermaß auskosten. Ich erinnere noch an die „Memoiren eines Wahnsinnigen", wo die köstliche Korrespondenz zwischen den Hunden teils an den „Berganza", teils an den „Kater Murr" gemahnt; an den „Mantel", dessen Held der kleine Beamte Akakij Akakijewitsch, ein Bruder des Kanzleisekretärs Tusmann aus der „Brautwahl" ist, aber von einem mitleidigern Herzen konzipiert. Daß die Mutter des Peregrinus Tyß sich in das Pergamentgesicht eines alten Buchhalters versehen haben soll, ist eine echt Gogoljsche Wendung. Der relativ schweigsame Dr. Eckstein im „Goldenen Topf" mit seinem immer wiederkehrenden „Ei, ei," hat an dem deutschen Arzt, dem der Polizeimeister im „Revisor" mit einem „Setzen, setzen — nur nicht reden!" den Mund verbietet, sein ganz natürlich Ebenbild; wie man die Beamtengesellschaft dieses klassischen Schwanks auch sonst nicht nur im heiligen Rußland zu suchen braucht. Die Gespräche im Foyer als Nachwort zum „Revisor" sind in nuce bereits im „Gespräch des Mittags an der Wirtstafel", dem Nachwort zu Hoffmanns „Don Juan", enthalten und gleichzeitig ein intim anklingendes Seitenstück zu den „Seltsamen Leiden".

Meister Johannes Wachts Klagen um sein Weib und um seinen Sohn Johannes klingen im Wortlaut nach in den Klagen des Gogolischen Taras Bulba um seinen recken-haften Sohn Ostap, der den Polen in die Hände ge-fallen ist.

Als zwanzigjähriger junger Mensch (1838), zur Zeit, da seine literarischen Passionen sich präzisieren und klären, schreibt Dostojewski an seinen Bruder Michail: „Nun, Du rühmst Dich, vieles gelesen zu haben . . . bilde Dir aber bloß nicht ein, ich brauchte Dich zu beneiden. Ich habe selbst in Peterhof mindestens ebensoviel gelesen. Den ganzen Hoffmann russisch und deutsch (d. h. den nicht übersetzten „Kater Murr") . . ."[102] 1840 heißt es in einem Brief an den Bruder: „Ach, wie haben wir diesen Abend zugebracht! Wir dachten an unser Winterleben, an unsere Gespräche über Homer, Schiller und Hoffmann, den wir so eifrig gelesen, über den wir soviel gesprochen hatten"[103]. In den „Weißen Nächten", im „Doppelgänger" hat Dosto-jewski sich offenbar spezifische Eigentümlichkeiten Hoff-manns angeeignet, und diese verlassen ihn eigentlich nie. Das berühmte „jetzt aber geschah etwas ganz Unerwartetes" Dostojewskis stammt von den dämonischen schreienden Plötzlichkeiten aus der „Brautwahl", dem „Meister Floh" und dem „Kater Murr" her. In der literarischen Technik, in der psychologischen Manier, in den Anschauungen finden sich Ähnlichkeiten. Ein sanftes Idyll wird plötzlich und doch unerbittlich logisch von einem vernichtenden Sturm heimgesucht. Tragisches und Hohes wechselt mit Klein-lichem und Alltäglichem ab. Beide lieben Träume, Ah-nungen, Halluzinationen, Verfließen von Poesie und Durchschnittswirklichkeit. Die „Elixiere des Teufels", mit ihrer Psychologie des unsündigen Verbrechers, sind das Vorbild von Dostojewskis Evangelium mit dem kol-portagehaften Titel „Schuld und Sühne"; an Hoffmann

und den französischen Romantikern geschult, vertieft Dostojewski seine psychologische Gabe. Unbestimmte, chaotische Tiefen, unharmonische Strebungen und Gefühle sondieren beide, schmerzliche Widersprüche des Gedankenlebens. Hebbel ist hier eben der dritte im Bunde . . . Hoffmann und Dostojewski lieben Kinder und wunderliche Menschen, das mystische Leuchten zarter, sanfter Seelen, und hassen kalte Utilitaristen, praktische Menschen, zivilisierte Barbaren[104]. Diese Einflüsse lassen sich bis zu den tiefgründigen Spätlingen Dostojewskis, bis zu den „Brüdern Karamasow", bis zu den „Dämonen" und dem „Idioten" verfolgen. Dostojewski ist dann eben der höchste Gipfel dieser von Gott und aller Klassik abgefallenen Richtung. Kein Wunder, daß seine Epigonen, wie der unglückselige Garschin in der „Roten Blume" und in „Attalea Princeps", sich dem satanischen Quell noch mehr nähern. Passion und Auflehnung verschmelzen in eins. Zacharias Werner, Hoffmann, Gogolj waren schon Zeugen dafür.

Auf der andern Seite äußert sich Turgenjew in den „Frühlingswogen" über Hoffmann recht kühl, nur „Die Irrungen" (merkwürdigerweise) scheinen auf ihn einen gefälligen Eindruck gemacht zu haben. „Ritter Gluck" findet im „Adligen Nest" ein Echo, wo der Musiklehrer Lemm, nachdem er den Helden Lawretzki in der Stille der Nacht durch sein wunderbares Spiel entzückt, stolz ausruft: „Das habe ich getan; denn ich bin ein großer Künstler"[105]. Mich dünkt Turgenjew Hoffmann in den „Visionen" am nächsten zu kommen; das vampirisch-engelhafte Gespenst Ellis in den „Visionen" führt überdies den annähernd gleichlautenden Namen wie Elis Fröböm in den „Bergwerken zu Falun"; dann in einzelnen „Gedichten in Prosa" und auch sonst in elegischen, visionären und etwas exotischen Schilderungen. Der große und individuelle Künstler Anton Tschechow berührt sich

mit Hoffmann, wenn er die Geschichte eines französischen Gouverneurs erzählt, der von einem russischen Gutsbesitzer jeden Tag fort will, aber immer da bleibt; in den „Elixieren des Teufels" ist es ein Irländer, der bei einem Wirt seit 22 Jahren lebt, jeden Tag fortgeht, aber wiederkommt, und das Ganze ist hier wie dort mit shakespearischem Humor erzählt. Die Begegnung des weiberscheuen Peregrinus Tyß mit der Aline-Gamaheh-Dörtje Elverdink hat ein Pendant in Tschechows „Tagebuch eines aufbrausenden Menschen", wo sie Nadjenka, Warenka oder auch Maschenka heißt; jedenfalls ist es hier wie dort das Weib. Leonid Andrejew bietet in seinem „Roten Lachen" in höchster Vollendung das Thema, das Hoffmann in der heute doch noch als Deklamationsstück wirksamen „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden" angeschlagen, das Gogolj in dem Traum „Das Leben" und Garschin in „Vier Tage" fortgebildet hat. Das Motiv der verhüllenden Maske in der merkwürdigen Einleitung zu Hoffmanns „Gelübde" kehrt bei Andrejew in der wundervollen Skizze „Das Lachen" wieder. Noch bei jüngeren Poeten und Poetessen Balmont, der — wie schon bemerkt — den „Kater Murr" übersetzt hat, Brjussow, Miré kehren Farben und Töne Amadeus Hoffmanns, mit solchen aus der französischen Neoromantik vermischt, wieder . . . Hier hat man wirklich die Impression einer Renaissance Hoffmanns.

* * *

Plozk, in einer sagenreichen, landschaftlich keineswegs reizlosen Gegend — es ist die Heimat Chopins — gelegen, nannte Hoffmann selbst (und das ist allerdings entscheidend) einen Ort, „wo jede Freude erstirbt", wo er lebendig begraben sei[106]. Seine Stellung zu Polen ist aber unzweifelhaft durchaus günstig zu nennen. In Posen

war er zuerst auf die slawische Gastfreundschaft gestoßen, er hat eine Polin geheiratet und von ihr und der sonderbaren Umgebung in Plozk sicher magische Anregung erhalten. Plozk, ein Gipfelpunkt seiner Passion, gibt doch auch schließlich seinem literarischen Talent Nahrung und Weihe: die widrigen Verhältnisse an diesem Orte scheinen glühende tanzende Punkte in sich geborgen zu haben, denen zum Beispiel manches Nachtstück („Das Gelübde", „Das steinerne Herz") mindestens seine Atmosphäre verdankt. Warschaus buntes, sprühendes, neuartiges Leben rühmt selbst Hitzig, der wohl damals noch nicht so gesetzt war[107]. Hoffmann hatte ein epikuräisches Wohlgefallen an dem bunten Wesen, an den hohen Buchen von Lazienki, an der Reiterstatue Sobieskis (dem „Kommandatore aus Don Juan"), an polnischen Schnurrbärten, an den Stilllosigkeiten kunstbegeisterter, unzivilisierter, aber verstehender Musikfreunde. Er macht Sprachstudien: italienisch, auch ein bißchen polnisch[108]. Mit Bezug auf Hoffmanns musikalische Betätigung in Warschau ist es mir möglich (nach polnischen Quellen) die Hitzigschen Mitteilungen um einiges zu vervollständigen[109]. Ich fasse zusammen: Hoffmann und seine Freunde Mosqua, Kuhlmeyer und Josef Elsner[110], auch 120 andere frohe Gäste, gründeten eine Musikgesellschaft, deren erste Versammlungen im Palais des Grafen Oginski stattfanden. Sie war fruchtbringend, so daß man, nach beträchtlicher Zunahme der Mitgliederzahl, an die Freigebigkeit der Eifrigen appellieren konnte; auch der König von Preußen beteiligte sich an der Spende. Man hatte nun die Möglichkeit, ein eigenes Heim zu gründen und konnte das Mniszekſche Palais zum Besitz und Eigentum erwerben. Hoffmann beteiligte sich mit Leib und Seele an der Sache und wurde auch zu einem der drei Direktoren ernannt. Nach der Schlacht bei Jena hatte die

Herrlichkeit ein Ende. Das Palais Mniszek wurde nach einigen Fährnissen, zum Sitz eines kaufmännischen Vereins, als welcher es noch heute fungiert. Spuren Hoffmanns, der (nach Hitzig) mehrere Räume mit phantastischen Wandgemälden ausgeschmückt hat, sind dort leider nicht mehr vorhanden.

Schon im Sterbejahr Hoffmanns — 1822 — ist „Das Fräulein von Scuderi" in Warschau polnisch erschienen. Der Übersetzer ist nicht genannt; ich vermute — Frau Micheline, kann aber vorläufig keine Beweise beibringen. Sonst sind noch ins Polnische übertragen: „Spielerglück", Krakau 1848; „Erzählungen und Märchen Hoffmanns" von M. E. Wereszynski (Band 28, 29 von Nathansons „Bibliothek ausländischer Schriftsteller", Warschau 1859); „Am Vorabend des Weihnachtsfestes" („Nußknacker und Mausekönig"?) von E. Sulicki (Warschau 1869, Verlag Orgelbrand & Söhne).

Die düstern Gedanken von der Machtlosigkeit des Menschen gegen das Schicksal, vom Zerbrechen sonnesehnsüchtiger Schwingen, wie sie so oft in der polnischen Literatur (so auch gegenwärtig bei Przybyszewski), in der polnischen Musik (Chopin), mit lebhaften, hastigen, ruckenden Mazurkaklängen zu einem Schmerzlich-Leichtsinnig-Menschlichen gemischt, volltönend nachzittern, man findet sie bei Hoffmann wieder. Manches hat er da nicht erfaßt, weil es ihm fremd; manches hat er überwunden, weil er der Stärkere war.

* * *

Adam Öhlenschläger gibt uns Erinnerungen an Hoffmann, denen eine Dignität gewiß nicht abgesprochen werden kann. Man findet sie in den „Briefen in die Heimat" aus den Jahren 1816 und 1817[111]. Öhlenschläger nennt

Hoffmanns Märchen und Erzählungen „voll von poetischem Feuer, einer starken Phantasie und von Humor, trotz des Konvulsivischen und Entsetzlichen, das zuweilen zur Manier wird". Er bewundert Hoffmann auch, bei Gelegenheit eines „echten Dichterabends", den er mit ihm und mit Fouqué in Berlin erlebt. „Hoffmann, ein burlesk phantastischer Elfe mit großem Verstande, stand mit einer weißen Schürze als Koch da (man befand sich bei ihm zu Gaste) und bereitete Kardinal aus Rheinwein und Champagner." Es war aber ein geistiger Zusammenklang zwischen den drei Dichtern: sie erzählten sich auf echt serapiontische Weise abenteuerliche Geschichten. Hoffmann gab eine von einem Juden zum besten, der sich hat taufen lassen und nun allnächtlich von seiner bereits verstorbenen Frau beunruhigt wird, die erst Befriedigung findet, nachdem man den Leichnam der geplagten Plagerin ausgegraben und ebenfalls getauft. Der Jude aber hat die ganze Geschichte nur gespielt, weil er gerade einen Prozeß mit den ungetauften Erben seiner Frau auf dem Halse hatte. Ethischerweise vollendet Öhlenschläger die Novelle, indem er hinzufügt, „daß, als der Jude die Verstorbene nun beerbt hatte, das wirkliche Gespenst ihm in der nächsten Nacht erschienen sei und ihm den Hals umgedreht habe"[112]. Die Erzählung Fouqués begleitete Hoffmann mit grausigen, kriegerischen, zärtlichen Tönen am Klavier. Die Geschichte vom Marionettenteufelchen auf Hoffmanns Schreibtische, die Öhlenschläger berichtet, ist oft nacherzählt worden.

Als Dichter steht dieser sanguinische Nordländer, der Wiedererwecker Aladdins und seiner Wunderlampe, der Nachschöpfer orientalischer Märchen und nordischer Sagen, zwar Fouqué um vieles näher als Hoffmann, berührt sich aber doch mit ihm eben stofflich und in den Ideen: wie etwa in späterer Zeit Beaconsfield in der

schon zitierten „Wunderbaren Erzählung von David Alroy".

Da der junge stud. phil. Hans Christian Andersen beschließt, Dichter zu werden, wählt er (was von ihm selbst in den an Hoffmannismen reichen „Abenteuern und Märchen einer Neujahrsnacht"[113] erzählt wird), die idyllische Insel Amack, Kopenhagens Gemüsegarten, zum Tummelplatz für sein junges, brausendes Blut und steckt Hoffmanns „Elixiere des Teufels" als Reiselektüre zu sich, „um doch ein bißchen Phantasie in Reserve zu haben, wenn die eigene ihn vielleicht zuletzt im Stich lassen möchte". Er hat Gelegenheit, sich unterwegs des intellektuellen Katers Murr zu erinnern; denn er trifft einen poetischen jungen Kater, einen elegischen Dichter unter den Quadrupeden. Plötzlich fangen aber die Elixiere des Teufels zu spuken an. Gerade als tausend gräßliche Geschichten Blindekuh in seinem Kopfe spielen und der offenbar fallsüchtige „Blaue Turm" — „To be or not to be, that is the question" zu deklamieren anfängt. „Es ist schlechterdings nicht ratsam, um Mitternacht mit den „Elixieren des Teufels" in der Tasche auszugehen. Sie beginnen zu rumoren und mit sich selbst zu plaudern". Das Buch erzählt dem jungen Dichter seine Geschichte, und zwar gleich à la Hoffmann: „Meine frühesten Erinnerungen" . . . hub das Exemplar mit exemplarischem Eifer wohl zum zehnten Male an, „meine frühesten Erinnerungen" . . . (mit der berühmten Wiederholung also im Anfang des Satzes). Dabei wird sogar Hoffmann mit dem Dr. Luther verglichen, weil er zwar nicht „das Tintenfaß nach dem Teufel, sondern den Teufel ins Tintenfaß warf, um ihn so noch schwärzer und röter zu färben". „Hätte ich nicht so ungemein viel Geist von meinem Vater geerbt . . ." sagen die Fleisch und Stimme gewordenen Elixiere, und: „ja, gewisse Leute entblödeten

sich sogar nicht, mich ein Hirngespinst und meinen Papa toll zu nennen". Eine Dame hätte die „Elixiere" und „Nußknacker und Mausekönig" (wobei sie noch das letztgenannte Märchen merkwürdig genug für zwei Geschichten hielt — was in spätern Zeiten Arvède Barine passieren sollte) als dummes, verrücktes Zeug verworfen, und in der Gyldendalschen Buchhandlung Novellen von Tromlitz und Weisflog gewählt. In Betracht kommt ferner, was die spukenden „Elixiere" mit Bezug auf ihre Schwester, die „Prinzessin Brambilla", sagen, oder vielmehr einen Enthusiasten sagen lassen: „Nur bei wenigen Dichtern, außer bei Hoffmann, habe ich jene Harmonie gefunden (zwischen Tragödie und Farce), und schon aus diesem Grunde wird er mir immer unbeschreiblich lieb bleiben." Schließlich erzählt die Stimme der Elixiere, wie sie in eine Leihbibliothek gekommen wären, in eine schmierige, schmutzige, zerzauste Gesellschaft von Schicksalstragödien und Hintertreppenromanen. Der Studiosus der Literatur findet dann in einem Tempel der Poesie den Kapellmeister Kreisler zwischen Cervantes, Shakespeare und Tieck wieder; die Leiden des Erasmus Spikher in den „Abenteuern der Sylvesternacht" ruft sich der Wandernde ins Gedächtnis zurück; das mikroskopische Glas aus dem „Meister Floh" wird zitiert; à la „Meister Floh" auch „Die schöne Grammatica, oder Bröders lateinische Grammatik als Claurenscher Roman" behandelt; ein Doppelgänger, das Kindheitsich angetroffen.

Solche Dinge von unglaublicher Glaubhaftigkeit passieren also Andersen, wenn er an Hoffmann (und ein wenig noch an Chamisso und Hauff) denkt. Inwiefern der Märchendichter Andersen — man erinnert sich sofort der redenden Geräte (wie im „Goldenen Topf") und der Verwirrung und Verpflanzung in eine andere Welt, die die Galoschen des Glücks bewirken — von Hoffmanns Ro-

mantik und Rationalismen abhängig ist, kann hier nicht näher untersucht werden.

Auf die „Galoschen des Glücks" Andersens, als auf „eine Studie nach Hoffmann", weist übrigens auch Georg Brandes hin, der im Kapitel „Romantische Reflexion und Psychologie" des zweiten Bandes seiner „Hauptströmungen" sich mit unserem Dichter befaßt[114]. Vorwegnehmen muß man, daß er eine ungenaue Inhaltsangabe des „Goldenen Topfes" gibt und sich wesentlich mit den „Elixieren des Teufels" beschäftigt, dem „am meisten schrecken- und wolluſtdurchhauchten Buche der Romantik". Die Doppelgängerei nimmt Brandes auch im Fichteschen Ich, bei Jean Paul, bei Arnim, bei Kleist („Amphytrion") wahr; wobei natürlich aus jedem Dichter und Denker sich eine andere Auffassung herausschälen läßt. Neben Tieck und Sören Kierkegaard dünkt ihm Hoffmann ein extremer Ausläufer der Romantik, „sehr ergötzlich, sehr originell und phantastisch . . . sogar recht tiefsinnig". Aber nur „die Naturseite und Nachtseite" hätten die Romantiker genau begriffen und geschildert; die Synthese und die Freiheit des Geistes hätte ihnen entschieden gefehlt.

IV.

Der gegenwärtige Stand des Hoffmannkultus und der Hoffmannforschung.

Wie aber steht es nun um Hoffmanns Publikum? Im allgemeinen lasen die Leute damals (um 1815) Clauren, dessen idiotische Psychologie, dessen ekelhaft-sentimentale, feig-lüsterne, geschroben-patriotische Art, wie sie sich in der so beliebten „Mimili" (1816) zeigt, ihnen höchlich imponierte. Les plaisirs sont divers. Außerdem Geistergeschichten von Spieß, Schlenkert, bestenfalls Zschokke und sogar Tiecks „Abdallah". Man kann aber natürlich nicht von einem Publikum im allgemeinen sprechen. Der Dichter des Kreisler, der gegen die blöde Menge, gegen den musikalischen Pöbel, gegen jene Duodez-aufklärung so wundervolle Worte fand, war keineswegs ein Verächter der geneigten Leser. Nur Arnim und Brentano[115] zeigen noch einen solchen Haß gegen den Philister wie Hoffmann. Aber er hat nun einmal die von Lessing formulierte Lust des Dichters am Gelesenwerden. So geht er denn keineswegs gangbaren Weisen aus dem Wege, lustwandelt in dem großen Park und ist keiner von den Abseitigen. Seine feinsten Arbeiten, seine Höllenkünste, bleiben freilich für die meisten Allotria. Sie denken über ihn wie die „wirklichen Studenten" über den verschrobenen, anormalen Archivarius Lindhorst (wenn auch bei den Besten Hoffmann der Ruf eines prächtigen Kerls, der

so die Nacht durchbummelt, im Fluge originelle, phantasievolle Novellen schreibt, geblieben ist). Im selben „Goldenen Topf" erscheint der guten Veronika alles Romantische „romanhaft". Vier andere Fräulein aus dem „Zusammenhang der Dinge" rufen mit einer Stimme: „O graulich! nur recht graulich, o was ich mich gar zu gern graue!" Doch kann ich Schaukal nicht beistimmen, der Hoffmann für einen Artisten reinsten Wassers hält[116], seinem Büchlein als Motto die an sich beherzigenswerten Worte aus dem „Berganza" überordnet: „Kann der Künstler tiefer gekränkt werden, als wenn der Pöbel ihn für seinesgleichen hält?" Hoffmann war m. E. zuweilen mehr als ein Künstler, ein Hellseher, ein ganz Großer; zuweilen aber auch weniger. Dasselbe kann man auch mit größerer oder geringerer Deutlichkeit bei den ihm am nächsten Stehenden beobachten: bei Baudelaire, Dostojewski, Poe. Er war nämlich ein Dichter und versiert. Von Spekulationen auf die Gunst eines Publikums (das er verachtete) ist er keineswegs — nun ich will das freche Wort „freizusprechen" nicht gebrauchen. Er huldigte der antinapoleonischen Sentimentalität („Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden", Karikaturen); sein Debüt in Kotzebues „Der Freimütige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser" mit einem gegen die „Braut von Messina" gerichteten Artikel darf auch nicht vergessen werden; an primitiven Verstößen, wie an groben Effekten der Technik, an blumigen Redensarten, an Unterhaltungsfutter, Raubmord, schrecklichen Mißverständnissen, Giftmordaffären, Notzucht, Geschichten von Somnambulen, an sonstigen hochwichtigen menschlichen Dokumenten fehlt's ja nicht. Er weiß die Leute schon durch den Titel zu ködern: „Die Geheimnisse", „Das öde Haus" (man ergänzt es sich zu „Die Mysterien des öden Hauses" und denkt an die „Mystères de Paris", oder so), „Das steinerne

Herz". Dennoch ist das meiste künstlerisch und zum mindesten technisch vollkommen bemeistert und verarbeitet. Das Publikum aber, über dessen Lektüre sich zu entrüsten ja heutzutage für unangebracht gilt, zumal man annehmen darf, daß eine primitive ästhetische Sehnsucht stets vorhanden ist, fand eben schon am rein Stofflichen Befriedigung und Sättigung. Das aber war ja der Grundfehler aller antihoffmannisch gesinnten Schriftsteller, daß sie auch nur das Stoffliche sahen und sich eben über diesen Stoff entrüsteten. Sie meinten's ja meist so ehrlich: das nach gewöhnlichen Brutalitäten lüsterne Volk möchte hier Nahrung finden, ja die Zahl von Opfern der Schauerlektüre möchte anwachsen. Dazu kamen die vielen Nachahmer des Verderblichen, und so ward ihnen der „Schauer- und Gespensterhoffmann" zu einem Gespenst. Sie aber waren brave ernsthafte Leute, liebten ernsthafte Sachen, und Theodor Amadeus schien ihnen nicht ernsthaft genug. „Allotria", wie gesagt. Allenfalls konnte man „Das Fräulein von Scuderi" anerkennen, wo es zwar des Krankhaften die Fülle gibt, die Tugend aber doch schließlich ihren Lohn findet, oder „Meister Martin" und realistische Sachen. Schade, daß der Hoffmann sich zu wenig mit ernsthaften Dingen, zu viel mit Revenants und Teufelselixieren abgegeben hat.

Ihn aber muß man einen großen Dichter und sehr versiert nennen. Und so mußte er auch auf die lesenden Gemüter, auf das gewöhnliche und — man gestatte diese contradictio in adiecto — auf das gebildete Publikum einen schwerwiegenden Einfluß ausüben. Lublinski sagt[117]: „Hoffmann wußte beiden Teilen zu genügen: dem Lesepöbel und den Gebildeten. „Die Elixiere des Teufels" sind ein kolossaler Sensationsroman und eine tief aufwühlende Seelenschilderung. Seine Gespenster und Geister waren eine derbe und heißhungrig begehrte

Kost für den großen Publikumsmagen, der damals Gespenster und Teufelchen in Menge verdaute. Und seine Genieblitze und seine Psychologie ließen hinter diesem Graus unendliche Tiefen ahnen, unendliche Feinheiten, eine seltsam vermummte Grazie, noch heute ist es schwer sich loszureißen."

Heute aber verträgt dieser Magen den Stoff nicht mehr. Zwar kann jemand, der es versucht, einem Königsberger oder gar im Danziger „Artushof" geweihten Kaufmann etwas aufzubinden, noch heute (wie mir ein Ohrenzeuge berichtet) die vielsagende Antwort hören: „Machen Sie mir doch nicht Hoffmanns Erzählungen vor!" Auch haben viele „Gebildete" bald das „Majorat", bald die „Elixiere", das „Fräulein von Scuderi" oder „Doge und Dogaressa" gelesen; das kann aber doch nicht für die Popularität Hoffmanns in deutschen Landen von heutzutage zeugen. Viele „Gebildete" klagen, daß er auf die Nerven fällt. Trotz Ellinger muß ich sagen: die gegenwärtige Popularität Hoffmanns ist ein Märchen, die Stimmung für ihn im deutschen Publikum ist nicht einmal günstig.

Gerhart Hauptmanns prächtiger „College Crampton", nicht nur Maler, sondern auch ein Stück Musiker und Dichter, so eine Art moderner Salvator Rosa, zählt ihn aber zu seinen Lieblingen: neben Boccaccio, Smolett, Thackeray, Dickens und Byrons „Kain". Er wirft denn auch diese Autoren den „Ignoranten schlimmster Sorte", den beiden banalen Kunstschülern Stenzel und Weißbach an den Kopf[118]. Auch sonst begegnet man Spuren Hoffmanns bei Hauptmann. Das Verhältnis des Brekekekex-Nickelmann zum Rautendelein in der „Versunkenen Glocke" kann aus dem „Meister Floh", wo erzählt wird, wie der häßliche Egelprinz aus dem Sumpf die Blumenprinzessin Gamaheh liebt, übernommen sein. In Hoffmanns „Ge-

lübde" liegen die Keime zu Grillparzers „Kloster zu Sendomir", der Vorlage für die „Elga". Von dem Michel Hellriegel aus „Und Pippa tanzt" heißt es aus reicher Erfahrung: „Das ist so ein Dummer, Kind, von den ganz Gescheiten, die man sonst nur noch in Einmachegläsern sieht"[119]. Hier muß man schon an des Studenten Anselmus Leiden in der gläsernen Flasche denken. Michel Hellriegel gebärdet sich realistischer und ironischer als Anselmus, ist aber kaum lebensfähiger, Pippa — salamanderartig-hoffmannesk (wenn auch zugänglicher und greifbarer als das grüne Schlänglein); das Motiv vom Wolkenkuckucksheim ist nicht minder eine Tradition von Werken wie der „Goldene Topf". Ebenso wird auch Hoffmanns Gesicht in einer wundervollen stimmungsreichen Geigenszene der „Fröhlichen Jungfern vom Bischofsberg" beschworen. An die mildere Gattung denkt man da, an der „Fermate" webenden Zauber. Ein schöner Zufall ist es, daß er auch noch bei den beiden andern bedeutsamsten deutschen Dramatikern unserer Zeit silberne Spuren zurückgelassen hat. Da ist bei Wedekind, in der Schlußszene von „Frühlings Erwachen", ein Mann, von dem man nicht recht weiß, ob's der Teufel ist, oder bloß das Leben, oder das Leben, oder bloß der Teufel, oder beides vielleicht. Dieser Geist des Lebens, der aus Hoffmanns Werkstatt stammt und zur Kategorie seiner königlichen Lindhorste gehört, ist vielleicht über Adolf Wilbrandts „Meister von Palmyra" zu Wedekind gekommen (in allerjüngster Zeit tritt er in Leonid Andrejews „Leben des Menschen" auf). Gegensatz und Ergänzung zu „Klein Zaches" dünkt mich Wedekinds groteske Tragödie der körperlichen Häßlichkeit „Hidalla"; der tragische Mensch, der als Zirkusclown endet, das läßt sogar an den Kapellmeister Kreisler denken. Schließlich ist Goethes Mephisto, der zum Schalk degradierte Sohn

der Nacht, ein naher Verwandter. Zu Hofmannsthals Erstlingen gehört ein kleines Versdrama „Die Bergwerke zu Falun". Einen Berührungspunkt bietet ferner das Marionettentheater. Von den Marionetten, denen Hoffmann nicht nur in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" sich hold zeigte, sagt der Dichter der „Madonna Dianora": „Sie haben eine grenzenlose Anmut / in ihren aufgelösten leichten Gliedern / und mehr als Menschen dürfen sie der Lust / und der Verzweiflung selber sich hingeben / und bleiben schön dabei"[120]. Auch in Hofmannsthals Unterhaltungen über literarische Gegenstände, in seinen poetisch-essayistischen Kunstdialogen, findet man Anklänge an den ältern Schüler Diderots[121].

Es könnte eben überhaupt von der intimen Beziehung der deutschen Neoromantik zu Hoffmann gesprochen werden, jener neuen Romantik unserer Tage, die lechzend, liebhaft, zitternd, grausam gegen sich selbst und gegen andere ist, mit ihrer sehnsüchtigen Brunst, ihrem Tanzen um offene Gräber und auf Galgenleitern, ihrem oft, ach so kraftlosen Satanismus. Aber es wäre kulturlos, sie schon jetzt, da sie nur noch gärt und brodelt, in wissenschaftlichen Rapport mit immerhin fixierbaren Persönlichkeiten und Gegenständen zu bringen. Immerhin käme mancher in Betracht. So Gustav Falke mit Novellen und Gedichten von merkwürdigem Arom und mit dem humoristischen Epos „Der gestiefelte Kater", wo die Übergänge ins Alltägliche deutlich auf die Vermittlung Theodor Storms hinweisen. So der allerdings wesentlich jeanpaulisierende Gerhard Ouckama Knoop, auf dessen schönsten, originellsten Roman: „Sebald Soeckers Pilgerfahrt" „Klein Zaches", „Kater Murr" und die Idee der Serapionsbrüderschaft abgefärbt haben. Aus dem Kreise des „Pan": der frühverstorbene Sigbjoern Obstfelder, eine Mischung Novalis-Wackenroder-Hoffmann,

und besonders Paul Scheerbart, mit einem Einschlag Cervantes und Brentano, ein wilder Jäger vor dem Herrn, dem die Schöpfung des Palastes Pistoja aus der „Prinzessin Brambilla" wohl zuzutrauen wäre. Sonst auch noch die grotesken und manchmal tiefsinnigen Otto Julius Bierbaum, Gustav Meyrink, und die findige Artisten Franz Blei („Prinz Hippolyt") und Richard Schaukal (der sich auch ganz als Callot-Hoffmann zu verkleiden liebt). Nicht vergessen aber darf hier der größte Dichter unter den modernen Hoffmannepigonen werden, Walter Calé, den man auch schon zur Ruhe gebettet hat: in noch stärkerem Maße als Novalis, Eichendorff und Gottfried Keller wohnte Meister Amadeus in seinem Blute; ich denke da vor allem an die reiche, seltsame, mystische Novelle „Regina del Lago"[122].

Dagegen ist es nur ein Zufall, aber ein interessanter, daß Carl Spitteler (sonst nur auf weiten Umwegen — über Anatole France und Oscar Wilde — mit Hoffmann in Relation zu bringen) sich als ausgesprochener Feind der „Don Juan-Idee" und ihrer Konsequenzen zeigt[123]. Diesmal wirklich nur aus moralischen Gründen. Spitteler versteht jedenfalls Mozart und seinen Librettisten richtiger, wenn er den „Don Juan" als eine Verherrlichung der Treue (wie „Fidelio"), seinen Helden als einen Bösewicht, Don Ottavio als einen ausgezeichneten Mann (keineswegs als einen lächerlichen Menschen), Donna Anna als eine tugendhafte Braut auffaßt, und die „Insinuation" eines zwischen Juan und Anna bestehenden „saftigen" Verhältnisses mit Entrüstung zurückweist. Dennoch kann und darf Hoffmanns genialere Auffassung neben der korrekteren Spittelers wohl bestehen. Soviel, bei aller schuldigen Hochachtung vor Carl Spittelers schöner, strenger Kunst.

* * *

Ich meine also, daß das deutsche Publikum von heute kein Verhältnis mehr zu Hoffmann hat; daß aber die moderne deutsche Literatur (wie auch die russische und polnische) ihm enger verknüpft ist, als die moderne französische Poesie. Bliebe noch, den gegenwärtigen Stand der Hoffmannforschung zu fixieren, der jedenfalls davon zeugt, daß Gottes Zorn nicht ewig währt und daß wir es doch, relativ genommen, bis zu einer gewissen Herrlichkeit gebracht haben.

Von gelegentlichen Äußerungen (bei Erich Schmidt, Ludwig Geiger, Franz Muncker, August Sauer u. a.) kann hier füglich abgesehen werden. Als Hoffmannbiograph gilt jetzt allgemein Georg Ellinger. Sein Buch ist 1894 erschienen[124]. Es hat unleugbar große Vorzüge, selbst wenn man von der pflichtgemäßen Gewissenhaftigkeit des Julius von Voß- und Rückertforschers nicht zu sprechen für nötig hält. Vor allem hat der Musikphilologe Ellinger Neues, Interessantes geliefert. Immerhin macht die Widmung „Den Freunden bei Lutter und Wegener und im Roten Meere" auf mehr gespannt. Man wird schließlich den Eindruck nicht los: dies ist die konventionelle Biographie eines ungewöhnlichen Menschen. Er versteht nicht zu erzählen, sondern registriert bloß; er ist zwar fleißig, aber stillos; er ist musikalisch gebildet, hat aber nicht viel Sinn für das Malerische und noch weniger für philosophische Strömungen. Alles ist immerhin ganz wacker geschrieben; aber das Stoffliche tritt in den Vordergrund, Düntzerepigonentum macht sich bemerkbar. An Überflüssigem fehlt es nicht: ich habe schon der Polemik gegen Hitzig gedacht; Theodor von Hippels des Jüngern Verdienste um das preußische Heer dünken mich auch nicht eben wesentlich für eine Biographie Hoffmanns, in der zwar viele, wenn auch keineswegs annähernd alle, Beziehungen zu deutschen Dichtern, aber

fast gar keine zu außerdeutschen aufgezeigt werden. Die „Kreisleriana" in „Murr" scheinen Ellinger Hoffmanns reifste Schöpfung, „Des Vetters Eckfenster" sein reinstes Kunstwerk zu sein. „Die Prinzessin Brambilla", „Die Irrungen", „Die Geheimnisse" lehnt er ab. Unter den romantischen Erzählern stellt er nur Kleist über Hoffmann. Ich möchte also dieses fleißige, aber aller dichterischen Süße bare, begrenzte Buch nicht allzuhoch einschätzen. Von sonstigen Publikationen Ellingers über Hoffmann ist noch seine kritische Ausgabe der „Elixiere des Teufels" (mit „wild-dämonischen" Zeichnungen von Hugo Steiner-Berlin 1907) zu erwähnen. —

Die auch dieser Schrift zugrunde gelegte Ausgabe von „E. T. A. Hoffmanns sämtlichen Werken" verdankt man Eduard Grisebach[125]. Sie ist mit genügendem Nachdruck und hinreichender Häufigkeit als musterhaft bezeichnet worden, als einzig, wie die Schopenhaueredition Grisebachs. Kommt hinzu die sehr plausible Einleitung des Herausgebers, eines belesenen und begeisterten Menschen, eines Dichters, wenn auch keines großen Kritikers. Was Ellinger fehlt, vollwichtige Persönlichkeit, ist hier ausgiebig vorhanden. Immerhin benutzt Grisebach das Ellingersche Buch, gibt aber doch auch weitere Ausblicke. Seinen Vergleich Kreislers mit Schopenhauer halte ich für glücklicher als den unfruchtbaren Kampf gegen frühere Herausgeber. Ein Grundfehler der Edition ist, abgesehen von der angeborenen Unhandlichkeit und Schwerfälligkeit der Hesseschen Klassikerausgaben, das Fehlen der absolut notwendigen Varianten.

Hoffmanns Meisterschaft von psychiatrischer Seite zu prüfen, unternimmt der Brieger Irrenarzt Otto Klinke[126]. Als Sachverständiger bescheinigt er dem Poeten die Richtigkeit der Schilderungen aus den Grenzgebieten der kranken und normalen Psyche; also die korrekte Be-

obachtung des Wahnsinns, des Doppel-Ichs, der Träume, Visionen, Sinnestäuschungen, des krankhaften Mißtrauens, des Gedankenlautwerdens, der Giftwirkungen usf. Klinische Bilder werden nach dem „Goldenen Topf", nach den „Elixieren des Teufels" zumal, nach dem „Kater Murr", entrollt; wie schon von Hebbel, Hoffmanns erstaunlich eingehendes Studium nach der Natur gerühmt. Börne nannte „Die Serapionsbrüder" den „eleganten Pinel", eine „Epopöe des Wahnsinns"[127]; mit Hamlets Hohn, mit dem Spott des Narren im Lear, also mit tiefster Menschenkenntnis, hat wohl mancher Hoffmanns Entdeckungen auf dem Gebiete des Seelenlebens zusammengestellt; man ist nicht erstaunt, wohl aber erfreut, daß auch ein Arzt sein Wissen um diese Dinge anerkennt. Ich halte es auch für gut, daß Klinke in erster Linie die Werke auf ihre Fülle schöner Fälle untersucht und nicht so dogmatisch wie Barine und andere den krankhaften Phantasten Hoffmann selbst medizinisch taxieren will. Im Gegenteil bewundert er diesen „tatkräftigen, obwohl stets, auch körperlich kranken und leidenden Neuropathen" aufs höchste, die unglaubliche „geistige Leistungsfähigkeit auf psychisch-abnormer Grundlage", dessen „wirklich nachweisbare Degenerationszeichen und sonstige krankhafte Symptome durch zahlreiche hervorragende Geistes- und Gemütseigenschaften wieder kompensiert werden". Auch versteift er sich nicht darauf, über Hoffmanns „Entartung" allzuviel sagen zu können: eigentlich stehen nur Zwangsdenken und Phobien fest. Dagegen zeigt Klinke nicht eine eigene künstlerische Auffassung Hoffmanns (auch mit dem beliebten Worte „bekanntlich" wird viel operiert), und sein schriftstellerisches Können kann ich nicht rühmen.

Unter den vielen Hoffmannpublikationen der letzten Jahre verdienen noch zwei an dieser Stelle besondere Berücksichtigung: Hans von Müllers „Kreislerbuch" und

Richard Schaukals kleine Biographie[128]. Die letztere nehme ich vorweg. Es ist eine verständnisvolle, nicht eben tiefe Studie. Eine Charakteristik, wie sie ein feiner Schriftsteller für eine gute Zeitschrift schreibt. Sehr nervös und diesmal doch allzu subjektiv, im Kampfe in philistros doch Hoffmanns künstlerisches Interesse am Philister übersehend. Mit starker Benutzung Hoffmannschen Textes, wie das nun einmal heute üblich ist, etwas konstruierend, aber (als Dichter) oft einzig richtige Worte aussprechend, einzig richtig einen Zug treffend. Namentlich die Biographie der Seele des Kindes Hoffmann gibt Schaukal verständnisinnig wieder. Ein wenig aber war ich doch enttäuscht (weil ich mich nämlich zu den allerschönsten Hoffnungen berechtigt gefühlt hatte). Hans von Müller, mit dem Hause Hippel liiert, stets auf der Suche nach Hoffmannreliquien, auch im Besitze des Hitzigschen Nachlasses, ist gegenwärtig als der eigentliche Hoffmannarchivarius aufzufassen. Er verspricht uns zwar keine Iliaden und Odysseen, wie eine gewisse von Heine im „Romanzero" als „Plateniden" besungene Kategorie von Leuten, sondern eine Neuausgabe von Hoffmanns Briefwechsel, insbesondere mit Hippel, und um manchen Fund bereichert; ferner eine Spezialedition von Hoffmanns kleinen Schriften. Mit andern Worten: die Varianten Hans von Müllers werden eine wesentliche Ergänzung zur Grisebachausgabe bilden. Das uns bis jetzt gebotene „Kreislerbuch" ist aber aus dem Gedanken herausgewachsen, daß Hoffmann in seinen Kreislerschriften sein Persönlichstes geboten, sonst aber vielfach (so in den „Serapionsbrüdern") nach technischer Vervollkommnung gerungen hätte. Insbesondere hat der genannte Forscher aus dem „Kater Murr" die Kreislerbiographie herausgeschält, weil er die Verquickung mit der Katergeschichte für eine „perverse Laune" zu halten für gut fand. Ein paar Umstellungen in dieser Kreisler-

biographie ergaben sich dann von selbst. Dieser Kreisler aber, zu dem Hans von Müller auch eine philologisch unanfechtbare, wenn auch etwas farblose Einleitung gegeben hat, soll ein „Trost- und Andachtsbüchlein" für heroische Kranke sein (wobei „krank" nicht grob zu verstehen ist). Schön und gut! Hinzuzufügen wäre nur, daß ich diese ganze Idee des Herausschälens für dasselbe halten würde, wofür Hans von Müller Hoffmanns Murr-Kreisler, also Philister-Künstlertechnik, hält, für eine „krankhafte Roheit" nämlich, wenn es mir meine Höflichkeit erlauben würde, jedenfalls aber für eine hahnebüchene Verstümmelung. Hans von Müller glaubt in dieser Katertechnik nur Kunstgriffe zu sehen, die man so dir nichts, mir nichts fortnehmen kann; er sieht nicht die tiefe Symbolik des Ganzen; er sieht nicht die Tragödie des Künstlers, der dem Philistertum in die Krallen geraten ist, die Tragödie der verfallenden Romantik. Und freilich ist dies auch meine Ansicht: wer die „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler" mit allen Schönheiten, aller Romantik in gutem und schlechtem Sinne, aller Leuchtkraft und allen Perversitäten nicht in den Kauf nehmen kann, der versteht den Hoffmann nicht. Oder nicht den ganzen Hoffmann wenigstens. Denn das genaue Lesen allein tut's nicht[129].

Beiläufig habe ich schon eine wichtige Nachricht, die aus München kommt, erwähnt. Die kritische Ausgabe mit Einschluß des Sonetts an Cäcilia im „Berganza", unterdrückter Partien in der „Sylvesternacht" und im „Magnetiseur" und des von Ellinger bereits in der Deutschen Rundschau[130] dankenswerterweise nach den Akten des preußischen Staatsarchivs publizierten, seinerzeit vom Mütterchen Zensur wegen Verletzung von allerlei Staatsgesetzen inkriminierten Passus aus dem „Meister Floh" u. a. erscheint demnächst, von einem Herrn Carl

Georg von Maassen besorgt. Varianten, Introduktionen, Anmerkungen werden also auch versprochen.*) Soweit die Errungenschaften.

* *
*

Hiermit glaube ich Hoffmanns Stellung als historische Persönlichkeit präzisiert zu haben. Ich versuche jetzt eine Rekonstruktion seiner Individualität und seines Schaffens, mit besonderer Beachtung seines Verhältnisses zum deutschen Volksmärchen.

*) Der erste Band, worin unter anderem ein hübsches Bildnis der älter gewordenen „heiligen Lilie der Unschuld" Julia Marc, ist bereits veröffentlicht.

V.

Hoffmanns Erzählungen.

Unsere Wissenschaft hat es nun einmal nicht mit Durchschnittsmenschen zu tun, sondern mit Individualitäten, denen psychologische und moralische Sonderbarkeiten in besonderer Fülle eigen sind . . .

Ich meine aber nicht so sehr Hoffmanns äußere Daseinsodyssee, seine Irrungen auf den Pfaden des Lebens; Mitlebende haben uns darüber interessante, manchmal geradezu romanhafte und nichtsdestoweniger meist wohl immer wahre Geschichten erzählt; die Berliner Akademie plant eine monumentale Hoffmannbiographie. Ich meine die Entwicklungsgeschichte des Künstlers.

Ein guter Teil der Sonderbarkeiten Hoffmanns, welche ihn teils ins Gerede gebracht, teils berühmt gemacht haben, ist persönlich-anormalen, pathologischen Ursprungs. Soweit dies überhaupt möglich und rationell ist, wird sich da die vorurteilsfreie Forschung mit Freuden der Unterstützung von Hilfswissenschaften — der Psychologie und Psychiatrie in erster Linie — bedienen. Vorarbeiten von Breuer und Freud, Bechterew, Charcot, Dessoir, Dilthey, Grashey, Jolly, Kahlbaum, Klinke, Kraepelin, Krafft-Ebing, Lombroso, Mantegazza, Möbius, G. E. Müller und Schumann, Münsterberg, Th. Ribot, Schrenck-Notzing, Störring, Hermann Türck, Carl Ferdinand van Vleuten, Ziehen[131] sind hier tunlichst zu berücksichtigen. Der Literarhistoriker darf dabei gewisse

Äußerungen Schillers über den Zusammenhang der geistigen Natur des Menschen mit der sinnlichen, phantastisch-medizinische Offenbarungen Justinus Kerners, Tagebuchnotizen Hebbels über Phantasie und dichterisches Schaffen, kluge Bemerkungen im Journal des Goncourts nicht außer acht lassen.

Die „unverhältnismäßige Exaltation der Einbildungskraft" setzt die rationalistische Psychologie jener Zeit (die sich also aus dem Moralismus des 18. Jahrhunderts und im Gegensatz zur Romantik entwickelt hat) dem Wahnsinn gleich[132]. Hoffmann pflegte über solche Gleichsetzungen zu lachen und sich innerlich zu entsetzen. Das Entsetzen überfiel ihn gelegentlich angesichts der Überproduktivität und der Themen der eigenen Phantasie. Das Schauspiel ist in der Tat selten. Auf der einen Seite ein Schriftsteller mit einem (nach dem Erfolge zu urteilen) kerngesunden, wohlentwickelten, absolut normalen, außerordentlich kräftigen, denkenden Gehirn, der in der Mühle der literarischen Fron und der juristischen Tortur rastlos arbeitet. Auf der andern Seite ein Seher, der in der Ekstase sein höchstes Glück genießt, in erschütternden Gefühlen, komplizierten Dämmerungszuständen, dessen Bewußtsein sich auflöst in erotischer Verzückung („Das öde Haus"); der sich losreißt von der empirischen Wirklichkeit und in Bildern von wunderbarer Vollendung und bezaubernder Eindrucksfähigkeit schwelgt. Von seiner Verwandtschaft hat er wenig Kalokagathisches geerbt. Als Mischling, als Sohn engverwandter Eltern germanisch-slawisch-ungarischen Blutes, von denen zum mindesten die Mutter krank (hysterisch) war, wird Hoffmann geboren und in der Familie seiner Mutter auf durchaus absonderliche Weise erzogen[133]. Aber auch Königsberg lebt damals in ganz anormalen Verhältnissen: alles was da geschieht, es mag herrlich oder widerlich sein, ist jedenfalls

unerhört. Königsberg ist um jene Zeit durchaus problematisch, fast wie heutzutage das große Nachbarland. Frivoler Rationalismus (Th. von Hippel, Scheffner) und unfromme Frömmigkeit (Hamann, Herder), eine seltsame harmoniebeflissene Pedanterie, die sich genial in Kants System und flach in den Gewohnheiten der mütterlichen Familie Hoffmanns Dörffer gebärdete, stauen sich hier mit Ungestüm. Philisterhaftes Epikuräertum und hohe Strenge, gequälte Geistreichigkeit und ein Mystizismus wunderlich heiliger Sorte, „Natürlichkeiten der sinnlichen und empfindsamen Liebe" und der ebenso bekannte wie beliebte kategorische Imperativ konvergieren in dieser unheilig-heiligen Stadt[134]. Alles deutet auf irdisch-himmlische Verquickungen, die sich später auch bei Zacharias Werner in Kraft und Unkraft offenbaren. Dies ist die Stätte, wo sich Theodor Amadeus seiner selbst bewußt zu werden beginnt. Er ist — mit Friedrich Schlegel zu reden — ein „zyklisches Wesen"; seine Sehnsucht geht nach drei Richtungen: Musik, Malerei, Poesie. Gewöhnlich verbrennt und blamiert man sich mit dieser dreifachen Sehnsucht dreifach aufs glänzendste; ihm ist, zum mindesten als Dichter, der große Wurf gelungen. Temperament, Leidenschaftlichkeit, lebendige Phantasie, dabei konstruktiver Scharfsinn, wie man sie sonst beieinander vielleicht nur in Calderon findet, geben ihm die nötigen Daten; das am frühsten erwachte und besonders starke musikalische und das technisch geringere malerische Können ordnen sich den poetischen Potenzen unter. Was ihm sonst in den Weg tritt — menschliche Borniertheit, staatliche Routine, buntes bewegtes Leben — fördert sein Talent eher eigentümlich und außerordentlich, als daß es (wenn auch nicht alle Blüten reifen) ihm Hemmschuhe anlegte. Man darf sich Hoffmann nicht als unpraktischen Träumer vorstellen. Gewiß war er, wie kaum ein anderer, ein Kind der Romantik;

aber seine Ekstasen formen sich; er erzählt im Fieber plastisch; das innere Blickfeld seines Bewußtseins erweitert sich infolge durch Kunst und Technik erzeugter Stimmungslust; die Dornenhecken, an denen sich die Vernunft des Kapellmeisters Kreisler stößt, bilden wirksame Töne und Schatten im großen Rosengarten seiner Phantasie. Nach halbsichtbaren Übersinnlichkeiten und äußern Formen gemessen, macht er die Entwicklung von Jean Paul zu Tieck durch, so indessen, daß Jean Paul und die Genüsse der Schwärmerei in den Freundesbriefen an Hippel dominieren, in den Schriften lebhafte, oft mit erlesener Kunst („Der goldene Topf", „Kater Murr"), manchmal auch schwächer („Die Doppeltgänger") ausgeführte Hintergründe angeben; Tieck aber seit Warschau eklatant in den Vordergrund tritt. Doch hat eben Hoffmann immer eine starke Ichheit einzusetzen, wenn es ihm auch nicht stets möglich war, sein ganzes Können anzuwenden. Jedenfalls geht es nicht, von einer gesetzmäßigen, folgerechten, aufsteigenden Entfaltung seiner Kunst zu sprechen; Kreuz- und Querzüge sind da zu beachten, dichterische von schriftstellerischen Arbeiten, Gipfel von Tälern, und sogar Meisterwerke der Technik von Meisterwerken der Kunst zu sondern. Denn so originell er gleich mit den „Fantasiestücken" einsetzt, so hat er sich keineswegs immer damit abgegeben, seine Brillanten zu schleifen, und manche Geschichten sind tatsächlich schon längst am eigenen Unwert gestorben.

Es ist, wie wenn das Gift, das sich in diesem so begabten, von der Natur um Bildung und um Glück betrogenen Menschen aufgespeichert hatte, zu lieblichen Blumen, seltsamen Bäumen, grünen Schlänglein, köstlichen Farben wurde. Er, dessen kindliches Gemüt von unheimlichen Mächten zerrissen und in Wirrnisse verwickelt war, sehnte sich nach neuer Naivität und Einfachheit, schrieb

Märchen. Ihn lockte der Student Anselmus, ein stilisiertes Porträt Wackenroders oder des Novalis etwa. Dem Anselmus galt seine Sehnsucht; der Archivarius Lindhorst aber, ein König im Reiche der Phantasie und ein Gefallener, Unglücklicher auf Erden — das ist er selbst. Oder, weil dies doch schablonisieren hieße: auch der Typus Anselmus ist ein Faktor in den Kompliziertheiten seines Ich, aber die Ergänzung zu seinem ironischen Ich eigentlich. Wie Conrad Ferdinand Meyer scheint E. T. A. Hoffmann in sich das Pathologische durch seine Kunst überwunden zu haben, hat sich gewissermaßen rein und frei geschaffen. Man mag da auch an Lionardo, an Michelangelo, an Hebbel, an Ibsen denken. „At leve er krig med trolde / J hjertets og hjernens hvälv; / At digte — det er at holde / Dommedag over sig selv", wie Henrik Ibsen sagt. Das ist ein Leid von leuchtender Produktivität, eine tiefe innere Nötigung, die künstlerisch Zwingendes schafft. Und wenn es nicht unmöglich wäre, jene schrecklichen Geschichten durch besonders schwere Träume, durch Halluzinationen zu erklären, so darf man nicht vergessen, daß die Vigilien des „Goldenen Topfes" keine puren Früchte der Schlaflosigkeit, gesteigerter motorischer Erregbarkeit in durchwachten Nächten sind (Krafft-Ebing), daß hier vielmehr eine Überwindung der anarchischen Gewalten des Lebens durch die allesbezwingende Göttin Kunst vorliegt. Es ist das geringste Wunder, daß er sich in diesen Bewältigungen eine gewisse Virtuosität ausbildete, eine Virtuosität technischer Art.

Nicht vergessen dürfen überdies die anormalen Zeitläufte werden; persönliche, soziale, politische Romantik. Man hat so viel von der Beziehung der deutschen Romantik zur Reaktion geredet; die mystischen Klänge der großen Revolution hat man in den Grundtendenzen und Stimmungen zur literarischen Bewegung, die die Bande

ordinärer Scheu lockert, weit seltener gehört. Es weht eine Sehnsucht durch die Welt. Der „Zusammenhang der Dinge" steht auf schwachen Füßen, und es gibt ungeschlachte, tölpische, holde Zufälle, wie Tieck im „Fortunat" und Hoffmann in jener serapiontischen Novelle ausführen. An des Jahrhunderts Ende und an des Jahrhunderts Anfang wird selbst die Wirklichkeit zur Dichtung. Jene künstlerisch-genießerische Unbesorgtheit und Jovialität hat guten Boden. Und Hasard gilt viel: „Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne / Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß / Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen"[135].

Hoffmann war ein größerer Künstler und ein seltsamerer Mensch als seine Vorgänger, Kollegen und Nachfahren im gleichen Genre. Er sieht ganz apart, er sieht wohl noch aparter, als er fühlt. Und er fühlt schon apart genug. Darin besteht seine Überlegenheit, seine zusammenfassende Kraft, die für ihn charakteristische Läuterung und Färbung des Stoffes, den er doch sogar manchmal mit der alten nachlässigen Mme. de Genlis und der horriblen Mrs. Radcliffe gemeinsam hat[136]. Darum eben hieße es eine Sünde begehn, wenn man ihn mit den Damen und Herren von jenem gut bezahlten, sogar ehrsamen, aber etwas übel beleumdeten Gewerbe der Spukschriftstellerei in einen Topf werfen wollte.

* * *

Nun aber diese aus bunten Steinen geformte Organismen, durch die es wie flammende Seele und tiefe Sehnsucht streicht — Hoffmanns Erzählungen. Wie ist diese lange Reihe phantastischer Historien und Märchen, diese Kalospinthechromokrene, dieses Kaleidoskop, dieser Novellengarten entstanden? Wie baut der Rat Krespel seine menschlichen Wohnungen? Wie sind diese brennenden Gebäude? Nun, mich dünkt doch — sehr verschieden.

Gemeinsamkeiten der Kunst und der Technik lassen sich aber wahrnehmen. Künstlerisch handelt es sich für Hoffmann in erster Linie darum, den grobempirischen, mehr oder weniger alltäglichen Stoff zu überwinden. Dies ist für ihn kein Leichtes, weil er mit seiner scharfen Beobachtungsgabe, mit seinem psychologischen Blick durchaus an der Erde haftet. Der Kapellmeister Kreisler lechzt nach unerreichbarer Harmonie, nach ungewöhnlich verfeinerten musikalischen Stimmungen und Offenbarungen; aber dabei wandelt er doch auf Erden und sieht sich nach Opfern für seine messerscharfe, ironische Kenntnis der Menschen und ihrer Leidenschaften um. „O wundervoller Kapellmeister, . . . der solcher Dissonanzen mächtig!“ [137]

Um den Stoff hinzuwerfen und in seiner rohen Gewalt wirken zu lassen (wie dies eben — man lese bei Grillparzer nach[138] — ein Fouqué tut), ist Hoffmann nicht nur zu sehr Künstler, sondern (dies scheint das eigentliche Geheimnis) ein zu origineller Mensch. Das ganz ursprüngliche Kombinieren und Umschaffen liegt schon in seiner Art zu sehn. Er hat in „Des Vetters Eckfenster“ eine Analyse dieses eigenen Schauens gegeben, die auch von unseren Experimentalpsychologen beachtet werden sollte. Zunächst allerdings verstimmt — wenn man als Vergleich etwa den genialsten Theoretiker der Romantik, Friedrich Schlegel, entgegenhält — ein gewisser populärer, ja popularisierender Ton. Doch spricht hier eben ein Künstler. Einer, der sich von der Welt zurückziehen, sich einspinnen kann, einer, der durchs Fenster schaut und, das von der Natur Geformte als Materie benutzend, umformt und deutet. Mich dünkt aber doch das Hineintragen seiner tiefsten Erlebnisse, seiner eigensten Persönlichkeit — des Seelisch-Romantischen (im goldenen Zeitalter der Seele) und des Sentiments — um vieles bedeutsamer als die korrekte Beobachtung. Das Auffinden der dämonischen

Physiognomie, der dämonischen Geste, ein Umgrenzen mit scharfen und am liebsten mit schwarzen Linien, ein Hinweis gleichsam mit dem Finger auf die seltsamlich schwarzbegrenzten Menschen: hic niger est! Denn nicht als Realist steht Hoffmann vor der realen Welt. Man hat richtig gesagt, daß seine Naturbilder phantastisch sind, aber nicht von Natursinn zeugen. Wohl aber zeigt sich in der halsbrecherischen Synthese des Wunderbaren mit dem Nüchternsten eine rätselhaft starke, gewalttätige Persönlichkeit, wie es nur wenige gibt in der Geschichte der Literatur und Kunst. Und sein doppelsinniges Sphinxantlitz atmet bald Entzücken, bald blickt es aus kalten Augen, ohne Lächeln.

Die überlebendige, mächtige Lust am Fabulieren[139] läßt ihn allerdings manchmal vom Durcharbeiten des schon von vornherein apart konzipierten Stoffes nahezu absehn, oder mindestens das i ohne Tüpfelchen in die Welt hinausschicken. Es muß noch berücksichtigt werden, daß bei gewissen Geschichten, die schneidend durch Mark und Bein gehen, dem Dichter selbst eine artistisch eingehende Vertiefung unmöglich war, weil auch er sich über Rücksichten auf seine Physis, ganz simple gesundheitliche Rücksichten, nicht erheben konnte. Wegen dieser aus guten Gründen fehlenden Überlegenheit, halte ich manche ganze Novelle und noch mehr Abschnitte und Partien für verfehlt und veraltet. Es sind dies in den „Fantasiestücken": Einzelnes aus dem Interview mit dem Hund Berganza, das ich (weil es mir allzu breit angelegt scheint), trotz seiner allgemein literarhistorischen und biographisch-psychologischen Wichtigkeit, überhaupt nicht überschätzen möchte; der letzte Abschnitt („Aus Bickerts Tagebuch") des sonst allerdings mehr technisch als künstlerisch ausgezeichneten „Magnetiseur". In den „Elixieren des Teufels", die ich als psychologischen Roman sehr hoch stelle, das

widerlich-indiskrete, gräßlich-erklärungssüchtige „Pergamentblatt des alten Malers" und Umgebung[140]. In den „Nachtstücken" steht es sehr zweifelhaft um den „Ignaz Denner". Er ist ganz aus der Räuber- und Freischütz-romantik herausgewachsen. Nur gute und böse Menschen gibt es da: Kohlpechrabenschwarz oder engelweiß. Dabei eine Kette von Unwahrscheinlichkeiten und im Grunde gar kein reales Leben. Nur hie und da wagt es der Dichter, den schwarzschwarzschwarzblutblutigen Denner und seinen nicht minder interessanten Vater Trabacchio ein wenig zu entlasten, indem er die Schuld auf den Teufel schiebt. Der Fluch der Übertreibung lastet eben auf dieser Erzählung, und auch ihre Komposition ist höchst mangelhaft. Einzig wertvoll ist hier die höllische Illumination, in der das Ganze beleuchtet erscheint. Um dieses Höllenbrueghelttums möchte ich den „Ignaz Denner" nicht preisgeben. Die „Jesuitenkirche in G.", stofflich eine der signifikantesten Novellen Hoffmanns, scheint mir als Kunstwerk ebenfalls nicht genügend durchgearbeitet und bewältigt. Ein drittes Nachtstück, „Das Sanctus", ist so eine richtige bodenlose — im schlimmen Sinne romantische Novelle, eine fromme christliche Legende mit — teils erschwerender, teils leichtfertigerweise — byronischem Beigeschmack, die einem spanisch, aber auch höchst allgemein vorkommen kann, ein Opernstoff à la Meyerbeer in eine schwache Rahmenerzählung eingeschlossen (hier liegt beiläufig der erste Keim für Offenbachs „Contes d'Hoffmann"). „Das öde Haus", entschieden vor allem ein Muster für Hoffmanns technische Operationen, sei hier nur deswegen genannt, weil es leider mit einer ganz unglaublich grob-materiellen Zigeunergeschichte endet. „Gute Nacht, du Spalanzanische Fledermaus!..." dieser Schlußsatz des „Öden Hauses" voll wehmütiger Selbstironie versöhnt allerdings mit manchem. Auch im

vielgerühmten „Majorat" finden sich unerträgliche Längen, von dem allzu grobsinnlichen Gespenstischen ganz zu schweigen.

Es hieße verallgemeinern, wenn man behaupten wollte, „Fantasiestücke" und „Nachtstücke" besäßen mehr Seele, das Können aber steigerte sich in den „Serapionsbrüdern". Ich habe schon gesagt, daß es hier auf jede einzelne Erzählung ankommt. Das Intermezzo: die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors", ist ein journalistisches Meisterwerk im Stile Lessings und des Grillparzerschen Gespräches zwischen Friedrich dem Großen und Lessing, aber wesentlich lebhafter und doch epischer, weitschweifiger. In den „Serapionsbrüdern" gibt es zwar auch Unbefriedigendes; aber man sieht doch, daß der Künstler nun aller Mittel Herr ist und, wenn ihm ein Stoff zwar interessant, aber nicht recht nachgiebig scheint, diesen geschickt als Zwischenspiel anzubringen weiß. So die fast kindlich-naive, aber eben durch ihre Einfachheit, durch den Mangel an überflüssigem Zierat aufschreckend und doch weich wirkende „Spukgeschichte" (die den Übergang vom „Kampf der Sänger" zu den „Automaten" bildet); die auch von Hitzig reproduzierte Charakteristik jenes vortrefflichen Originals, der in seidenen Strümpfen durch die Wälder, durch die Auen streift und, mit Wein, Makronen und einem Bukett wohlausgerüstet die gehörige malerische Wirkung einer Feuersbrunst studiert; und — gleich danach eingeordnet — „Der Schüler Tartinis", jene komische Schilderung des wackern Stümpers und Mäcens, der sich eingebildet hat, ein großer Violinspieler zu sein, aber wenigstens von Musik viel versteht und ein gutes Herz hat. Es sind „milde Beiträge zur Serapions-Fantasie-Kasse"[141], die so in Skizzenform ganz perfekt wirken, aber mit Recht nicht weiter ausgeführt sind.

Schwaches und Verfehltes taucht wieder deutlich in

den „Letzten Erzählungen" auf. Für Ellinger stehen „Die Irrungen" und „Die Geheimnisse" tiefer an Wert als andere Werke Hoffmanns. Dieses Urteil dünkt mich nur mit Bezug auf „Die Geheimnisse" von einleuchtender Korrektheit. Die tolle und köstliche Komödie der Irrungen Hoffmanns ist sogar glänzend, naiv und doch raffiniert, fast französisch erzählt; die Spannungsclous (erstens — es kommt anders, zweitens — als man denkt) sind virtuos angewendet. „Die Geheimnisse" allerdings, der „Irrungen" Schwesternovelle und ein grobes Seitenstück zur „Prinzessin Brambilla", sind schrecklich manieriert, gemacht, outriert, wofür schon die mißlungene Verquickung der Berliner Friedrichstraße und Weidendammer Brücke mit einem bißchen Kabbalistik zeugt. Sicherlich gibt es keine so minderwertige Erzählung bei Hoffmann mehr. Aber die Jesuitengeschichte in der sonst sehr schönen „Datura fastuosa" wirkt sehr äußerlich; zu den „Räubern" hat, obwohl deutlich eine psychologische Abtönung der Charaktere angestrebt ist, schließlich doch Schillers Tragödie mehr als den Kanevas geliefert (außerdem mutet diese im Tempo der Nachtstücke erzählte Novelle ein wenig als Neuaufguß des „Majorats" an); in den „Doppeltgängern" sind die ernsthaft zu nehmenden Motive und Strebungen nicht mit der alten Meisterschaft in die geziemende, eigenartig abgestimmte Beleuchtung gerückt, ihre Wirkung daher ebenfalls oberflächlich.

Meist aber glüht unter der Berührung seines Zauberstabs die Materie auf und wandelt sich zu wundersamen Gebilden. Es ist dies eine zweite, um ein Undefinierbares und einzig Wesentliches höher gelegene Schicht, um die Scheidegrenze zwischen Kunst und Dilettantismus. Die größte Zahl der Erzählungen Hoffmanns gehört zu dieser zweiten Gruppe: darunter auch die drei am meisten populär gewordenen, die sich in den „Serapionsbrüdern" fin-

den: jene venezianische Geschichte — „Hab' ich dir nicht oft erzählt, / Wie der Doge von Venedig / Mit dem Meere sich vermählt“[142]; „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen“, — voll Duft und Sonnenglanz und realistisch bis zu Corneliusschem Grade; und die Kriminalnovelle „Das Fräulein von Scuderi“, mit ihrer lebhaften, blitzenden Plötzlichkeit und ihren anschaulichen Bildern. Alle drei sind auf ethnographisch-historischer Grundlage aufgebaut und man kann nicht eine genügsame Seele genannt werden, wenn man seine Bewunderung für die liebevolle, einfühlsame Wiedergabe des zeitlich-örtlichen Kolorits ausdrückt. Aber fast alle serapiontischen Geschichten gehören in diese Kategorie. Reiche, liebliche und schreckhafte Bilder, hinwallender Silberduft: „Die Bergwerke zu Falun“, deren dunkle Tiefe eine Sehnsucht zurückläßt, die an Unbefriedigung grenzt; das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde“, mit Tieckscher Artistik ziseliert; „Der Zusammenhang der Dinge“, eine Kette tollster und mit imperativischer Kraft der Phantasie und der Darstellung zusammengeketteter Zufälligkeiten, die einen so blendet, daß man sich zweifelvoll fragt, ob das Wahrheit oder Dichtung sei; „Der Artushof“, wo mit sicherer Kunst und heiterem Gemüt das Motiv der „Jesuitenkirche in G. . .“ variiert wird; „Signor Formica“, die Krone seiner Malernovellen. An solche Prachtstücke reichen nicht heran: „Die Fermate“ — sympathisch, belustigend für den Augenblick, aber ohne tiefern Nachklang; und ein Pendant zum „Sandmann“, schreckend, ja entsetzenerregend, „Die Automate“, eine Erzählung von belebten mechanischen Dingen, die später abbricht und in tote theoretische Erörterung ausartet. Fast durchweg erscheint in solchen Novellen das minder und unzweckmäßig Geordnete, das mit zahlreichen unkünstlerischen Disharmonien Durchsetzte bemeistert; eine

Auslese hat stattgefunden, ein farbiger Abglanz liegt auf den Dingen, sie sind einem nicht mehr gleichgültig.

Im Zeitalter Mesmers, Reils, Eschenmeyers, der Seherin von Prevorst und des „psychischen Prinzips" lebt aber in der Dichtung ein Bedürfnis nach psychologischer Vertiefung in die „Nachtseiten der Natur", dem Hoffmann, an Rousseau geschult, mit allen Fibern seines Wesens huldigt. Rousseaus „Konfessionen", der „Werther" und „Wilhelm Meister" regen die „Elixiere des Teufels" an. Auch hier sind's nachgelassene Dokumente, Tagebücher eines Verlorenen, die der Dichter herauszugeben vorgibt[143], allerdings von aller Klassik weit entfernt. Die zeitgenössische Lesewelt scheint hauptsächlich von den sich immer mehr häufenden Spannungsmomenten und von der erotisch-sinnlichen Glut der Elixiere angelockt worden zu sein. Hier jedoch, wie in den „Nachtstücken", dominiert der Psycholog Hoffmann. Unter den letztern ist „Das öde Haus" um der Methode, um des Aufbaues willen eins der interessantesten. Es ist im höchsten Grade gemacht und eben wegen seiner raffinierten Technik wirksam. Die Frage wird ventiliert, ob das Haus bewohnt sei, oder nicht, in seiner Art meisterlich, alle ahnenden Schauer den Leser kosten lassend . . . Spannung. Im Hause ist eine Zuckerbäckerei; das soll aber nur ein süßes Zureden sein . . . Spannung aufs neue. In Wahrheit steht den Nerven noch manches Gastgeschenk bevor . . . Atemlose Spannung. Da wird des fernern mit dem letzten Wort der damaligen Wissenschaft vom Magnetismus aufgetrumpft, sexuelle Probleme (psycho-physiologische Beziehungen) werden erörtert; soviel für die Klugen — die Dummen dürfen nicht leer ausgehn, für sie gibt es, wie schon erwähnt, ein paar Tröpfchen Zigeunerromantik. Offenbar waren diese Analysen des Hexenmeisters auch sehr beliebt. Die bekannteste und auch am meisten vollendete dieser seelen-

anatomischen Studien ist „Der Sandmann". Die Kasuistik, mit der die Krankheitsgeschichte des Nathanael erzählt wird, des jungen Studenten, der aus seiner Kindheit ängstigende Erinnerungen an die düstere Person eines gewissen Coppelius mit sich schleppt und dieser in anderer Verkleidung nun wieder begegnet; der sich in eine Drahtpuppe, das Fabrikat eines Physikprofessors, verliebt und dann vollends wahnsinnig wird, ist geradezu hellseherisch zu nennen. Im „Gelübde" findet man das Motiv der Kleistschen „Marquise von O. . .", das sich doch wohl wirklicher Vorkommnisse halber in der Literatur wiederholt. Die Schwängerung einer Bewußtlosen geschieht diesmal ausnahmsweise durch einen polnischen Offizier. Charakteristisch für Hoffmann ist, daß er das Thema nicht mit Optimismus und beinahe boccacciös wendet, wie Kleist, sondern in düstere Schleier dunkler psychischer Zusammenhänge hüllt. Es ist eine einzige Spannung da und glühendes polnisches Blut; überhaupt eine polnische Aristokratenanekdote, mystisch-interessant drapiert. Und der Ausklang ist Tod und Entsagung. Man weiß, daß Zacharias Werner das Motiv bis zum Ekelhaftesten gesteigert hat[144].

Noch könnte von der sehr persönlichen Schlemihlgeschichte „Die Abenteuer der Sylvesternacht", von der ganz famos erzählten „Brautwahl", vom düstern, plastisch gegebenen „Spielerglück", die jedenfalls höchste Gipfel serapiontisch-phantastischer Kunst bedeuten, gesprochen werden. Ich kann hier jedoch nicht vollständig sein und am wenigsten Inhaltsangaben machen. Sondern: eine Linie führen. Zeigen, wie der Geist mit Macht die Materie überwindet. Zuerst der apart konzipierte Stoff; dann die Ausarbeitung, je nachdem — nach der psychologischen, nach der künstlerischen, oder nach der technischen Seite. In den höchsten Augenblicken dieser Märchennovellistik vereinigen sich diese Strebungen,

vom Fieber starken Dichterglaubens getragen, zu einer Dreieinigkeit. Das Wort „Märchennovellistik" ist gefallen. Dazu kann man fast alles rechnen, was Hoffmann geschrieben hat. Jenseits aller Zufälligkeiten steht aber der Satz, daß Ausgangspunkt und Abschluß aller Poesie das Märchen sei. Zwar knüpft auch hier Hoffmann an die Erde an, in die er nun einmal auch verliebt ist und die er als eine nicht zu unterschätzende Möglichkeit betrachtet. Von da ausgehend aber schafft er sich überempirische Objekte, gibt er der Materie eine rein geistige, nicht nur für den Augenblick festliche Existenz. Wir werden sehn, wie diese Märchen, obwohl nicht alle gleich vollendet, sein Tiefstes und Innerstes sind.

Ich meine: den „Goldenen Topf", ein farbiges Gewebe, das den schönsten Bundesbogen zwischen Mitteleuropa und dem Lande der Feen und Dichter ausmacht; „Klein Zaches, genannt Zinnober"; die beiden Kinderseelengeschichten „Nußknacker und Mausekönig" und besonders „Das fremde Kind"; die unnachahmliche „Königsbraut"; den göttlichen Schneiderscherz „Prinzessin Brambilla", ein ziemlich chinesisches Märchen und wahrscheinlich die schönste Karnevalsgeschichte der Weltliteratur; den Triumph der Hoffmannschen Manier „Meister Floh". Von ihnen dünken mich „Der goldene Topf", „Das fremde Kind", „Prinzessin Brambilla" neben dem „Kater Murr" das Stärkste was Hoffmann geschaffen und überhaupt die leuchtendsten Gipfel romantischer Erzählungskunst.

Diese Märchen und ihren Dichter mit neuen Augen anzuschaun, ist meine Aufgabe im folgenden. Die andern Märchennovellen werde ich dabei ständig heranziehen.

Zuvor jedoch noch ein Kapitel Technik.

VI.

Die phantastischen Bilderbeschreibungen E. T. A. Hoffmanns.*)

Selig ist ohne Zweifel der Mann, der keinen Finger breit vom rechten Wege abweicht. Es erfüllen aber nicht alle dieses rentable Gebot, und zum mindesten hat mancher Künstler geschwankt, nicht nur, ob er überhaupt seinen inkorrekten Neigungen folgen sollte, sondern, ob ihn die Natur zum Dichter oder eher wohl möglich zum Maler geschaffen haben möchte. Illustre Zeugen sind: Goethe, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer[145].

Von Hoffmann, bei dem dies Problem besonders zugespitzt ist, läßt sich dennoch sagen, daß eigentlich nur der Schriftsteller, der Dichter, einen breitern Erfolg gefunden hat; dem Maler aber und sogar dem Musiker fehlt der bekannte Nachklang im empfindlichen Gewissen der Leute. Sichtbarlich liegt dies daran, daß der Meister selbst von den drei Kunstzweigen, zu denen es ihn mächtig hinzog und in denen er sich versucht, schließlich die Poesie zur Alleinherrscherin über sich erhoben hat[146]. Es soll hier auch keineswegs über Hoffmann, den zeichnerischen Karikaturisten oder den Maler, irgendwie eingehend nachgegrübelt werden. Von den Karikaturen hat sich überdies nicht viel erhalten; auch sind's (vielleicht aber nur was erhalten ist, weil sich Hoffmann später auf diesem Gebiet nicht mehr ernst genommen zu haben scheint) Dilettantenarbeiten;

*) Mit zwei Abbildungen nach unveröffentlichten Aquarellen E. T. A. Hoffmanns aus der Königl. Bibliothek in Bamberg.

größere Gemälde können wohl überhaupt nirgends mehr aufgetrieben werden. Soviel fällt jedoch leicht auf: einen genialen Maler Amadeus Hoffmann hat es nie gegeben; er hätte sich auch sonst nicht so leicht von den Originalwerken der ältern Meister und namentlich der zeitgenössischen Elite einschüchtern lassen. Dennoch ist eine Reihe von Zeichnungen, die schon eine Mappe ausmacht (meist aus der Bamberger Zeit), auf uns gekommen. Schnell hingeworfene Skizzen sind's, possierliche Porträts, Situationsbilder, boshafte Bildchen zum Teil, mit aufgehobener Symmetrie; Drolerien, feiner, attischer, oder auch platter; gelegentliche Arabesken; auch Illustrationen zu eigenen und fremden Werken (zum „Kater Murr", zu Chamissos „Peter Schlemihl"). Soweit sich aus den Blättern, die mir zu Gesicht gekommen, ein Urteil gewinnen läßt, kann gesagt werden, daß ihre Wesensform auf die psychologisch charakterisierende Linie und infolgedessen vielleicht auf eine gewisse ergötzlich-karikaturistische Ausführung gerichtet ist[147]. Solches kann man sich bei Hitzig, in der Kochschen Ausgabe, in den Grisebachschen „Sämtlichen Werken", in dem Büchlein von Schaukal und in Hans von Müllers „Kreislerbuch" ansehn. Die Königliche Bibliothek Bamberg besitzt[148] an Malereien Hoffmanns folgende Stücke: „Dr. Bartolo"; „Pasquin"; „Ein Schneider"; „Sechs Soldaten vom Landsturm"; „Kapellmeister Johannes Kreisler in Haustracht, nach dem Leben gezeichnet von Erasmus Spikher" (in Hans von Müllers „Kreislerbuch" veröffentlicht); „Cavallerie oder Infanterie" („Canonicus Stöhr"). Es sind Aquarelle; der „Schneider", die „Soldaten vom Landsturm", „Cavallerie oder Infanterie" — reine Karikaturen. Außerdem ein Bild in Deckfarben — „Dr. Marcus und Hoffmann auf der Altenburg" — in größerem Format. Das letztgenannte ist reproduziert in des Fribourger Kunsthistorikers F. F.

„Canonicus Stöhr".

Nach einem Aquarell E. T. A. Hoffmanns in der Königl. Bibliothek zu Bamberg.

Zum ersten Male veröffentlicht.

Leitschuh Monographie „Franz Ludwig von Erthal, Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, Herzog von Franken; ein Charakterbild“[149]. Ich gebe hier zwei von diesen Reliquien zum ersten Male wieder, überschätze sie aber keineswegs. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, aus den Bildchen menschliche Komödien herauszulesen; besonders aus dem dicken, von den Masken des Lebens umgebenen Pasquin (doch scheint nicht notwendig zu sagen, daß der Mann schlecht gezeichnet ist, während allerdings die Fassung mindestens von einem stets kunstschöpferischen Intellekt spricht). Dann sehe man sich aber diesen Canonicus Stöhr an, dem man wohl eher zur Kavallerie raten möchte, wegen der um ein Kleines zu länglichen Beine nämlich. Etwas Lebloses, Automatenhaftes liegt in der ganzen Figur, mehr noch in den Schultern und in der Taille als in dem Gesicht. Anlaß liegt vor, sich Chodowieckis zu erinnern, mit seinen Haarbeuteln, Degen, hohen Frisuren, Reifröcken; Chodowiecki ist aber feiner, minutiöser und hat auch nie so karikiert. Empfindlicher wird man an die eigentlichen Karikaturisten der antinapoleonischen Zeit, an die Engländer Gillray und Cruikshank gemahnt[150]. Ferner an David Heß, auch einen Schriftsteller, Maler und Musiker: an seine „Krieger von 1398 und 1798“ („tempora mutantur et nos mutamur in illis“), an „Die Execution in der Enge“ (Salomon Landolt, mit dickem Kopf und zwerghaft, gar nicht wie er war), an den „Zauberlehrling nach W. v. Goethe“ (der mit dem Pitichinaccio im „Signor Formica“ einige äußere Familienähnlichkeit hat) — in den Malerbüchern der Künstlergesellschaft Zürich[151]. Erfindungsgabe, die sich dazu in einigen wenigen Strichen manifestiert, fehlt ja nicht, wie fast immer bei im Malen dilettierenden Poeten; daß er kein eigentlicher Künstler (im engern, technisch-malerischen Sinne) war, sieht man schon an der Behandlung der Hände: beispielsweise hält

doch kein Mensch die Pfeife so, wie es auf dem Faksimile in der Grisebachausgabe geschieht[152]. Einiges wird allerdings eben auf Konto einer gewollten Nachlässigkeit zu schieben sein.

Daß Hoffmann außerdem beim Ausmalen einer Rokokokirche in Glogau (der „Jesuitenkirche in G . . .") mitgeholfen, daß Wandgemälde von ihm in Warschau (Mniszekſches Palais), Bamberg (Turm der Altenburg, Kasino), zu denen er selbst die Kartons entworfen, existiert haben, wissen wir. Das Hauptthema der Wandmalereien auf der Altenburg war die Gefangennahme des Grafen Adalbert von Bamberg. Unter den gefangenen Rittern hatte sich Hoffmann auch selbst dargestellt[153]. Es ist mir eine Frage, ob Tieck in den „Gemälden", wo der jovialzynische alte Maler Eulenböck sein Mäskchen, in den von ihm „angefertigten" Höllenbrueghel, hineinarbeitet, nicht in seiner Weise Hoffmann gemeint hat. Von all diesen größern Arbeiten (ganz zu schweigen von Dekorationsmalereien für das Bamberger Theater, das Berliner Nationaltheater) scheint, soweit ich habe nachforschen können, nichts erhalten zu sein. Die Wandmalereien mögen, wegen der Gebrechlichkeit menschlicher Dinge im allgemeinen und solcher insbesondere, zugrunde gegangen sein. Vielleicht aber wird es doch einmal eins von jenen Porträts aus seiner Hand ausfindig zu machen gelingen, die ich mir von lichtem Humor und von finsterer Poesie erfüllt vorstelle. Zwar ist auch dieses Interesse nur ein stoffliches, aber doch ein höheres stoffliches Interesse.

Doch bedeutet dies alles höchstens eine geniale Einzelheit an seinem eigenen Bildnis und ist weiter nicht wesentlich. Wohl aber ist es von größter Bedeutung, daß sein malerisches Können sich in sein Dichten hineinsog. Denn freilich wäre Raffael ein großer Maler geworden, auch wenn er ohne Hände geboren wäre. Freilich hatte Hoffmann

„Pasquin".

Nach einem Aquarell E. T. A. Hoffmanns in der Königl. Bibliothek zu Bamberg.
Zum ersten Male veröffentlicht.

das Auge eines großen Malers. Hier sei nur noch bemerkt, daß er sichtbar die großen Italiener, als erlesener Amateur, studiert, den Duft ihrer Kunstwerke eingesogen, nachempfunden hat, und nun gleichsam mit ihren Augen (unbeschadet seiner eigenen Originalität) an die Dinge heranzugehen pflegte. Dabei sind seine Porträts — die poetischen meine ich — ungemein scharf und zart geschaut; er erinnert manchmal in der Porträtierkunst an seinen fast ebenso vielseitigen englischen Zeitgenossen Gainsborough.

Man hat im übrigen Hoffmann an Callot und an Hogarth dauernd zu knüpfen gesucht. Mit Hogarths „Enraged musician" vergleicht sich Hoffmann im ersten Briefe an Hippel aus Warschau[154], und eine seiner Hauptgestalten — der Kapellmeister Kreisler — erinnert nicht nur den oberflächlichen Betrachter an dieses Hogarthische Blatt. Dann waren Hogarths Stiche Hoffmann sicher durch die Erklärungen Lichtenbergs lieb geworden. In den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" erwähnt Hoffmann Hogarths „Weg der Buhlerin", in der serapiontischen Erzählung „Der Vampyr" dient dessen schöne, aber nicht gerade geisterfüllte Milchverkäuferin als Prototyp englischer Romanheldinnen; was aber das wichtigste ist, in „Des Vetters Eckfenster", einer Arbeit, aus der man am sichersten vieles von seinem künstlerisch-technischen Kredo herausdestillieren kann, deutet er selbst zweimal darauf hin, daß ihm Hogarths Weise bei der Zeichnung manchmal vorschwebe[155]. Dennoch aber kann ich den Einfluß Hogarths auf Hoffmann nicht allzuhoch anschlagen. Lichtenberg sagt einmal in seinen Erklärungen zu den Hogarthischen Stichen: „Was der Künstler da gezeichnet hat, müßte nun auch so gesagt werden, wie er es vielleicht würde gesagt haben, wenn er die Feder hätte so führen können, wie er den Grabstichel geführt hat"[156]. Aber es läßt sich eben in Lichten-

bergs Art sehr viel Gutes darüber sagen, in geistvollen Glossen; nicht in der Art unseres Dichters. Mag sein, daß in den mehr realistischen Arbeiten Hoffmanns (so etwa im „Elementargeist") eine gewisse Ähnlichkeit mit Hogarths Technik aufzuspüren wäre. Aber Hoffmann ist auch als Realist viel mehr Künstler, kein Moralpauker, viel feiner und hat nun schon gar nicht Hogarths naturalistische Neigungen; während dieser derbsatirische Offenbach und Mark Twain der ehrsamen Kupferstechkunst, die freilich im 18. Jahrhundert eben nicht ehrsam war, immer etwas vom groben Kapuziner an sich trägt. Der „Einfluß" ist jedenfalls ganz gering, und zwar könnte man wohl Hogarths „The laughing audience" („Das lachende Parterre"), das „Collegium medicum" oder „Die Leichenbesorgergilde", „The enraged musician", dann auch noch die „Invitationskarte" nennen (indem nämlich — ich bitte sich das Faksimile in der Grisebachausgabe und die Todesanzeige des Katers Murr in der Biographie Schaukals anzusehn — auch Hoffmann solche tolle Invitationskarten liebte). Im ganzen muß jedoch gesagt werden, daß auch Hoffmann der Realist — im üblichen Sinne — von Hogarth durchaus unabhängig ist; wir werden weiter sehn, daß er da ganz andere Meister im Auge hat, Albrecht Dürer nämlich und den jungen Cornelius; realistischer als die beiden ist er jedenfalls niemals (ich nehme natürlich die Manier der Nachtstücke aus, wo aber an nackte Seele und an die Naturalismen des alten Matthias Grünewald zu denken ist). Wenn man also schon, neben Callot, noch jemand heranziehen will, so würde ich den spanischen Zeitgenossen unseres Dichters Goya in Vorschlag bringen, den er zwar vermutlich nicht gekannt hat, der aber mit ihm viel tiefer verwandt zu sein scheint als Hogarth. So wie in Hoffmann sich der Rückschlag gegen die Berliner Aufklärung verkörpert, so in Goya das Widerspiel des katho-

lischen Spaniens; etwas leidenschaftlich Höhnendes, einen gewissen Zug zum Bizarren, vielleicht etwas Dekadenten, Originalität und Vielseitigkeit haben sie sicher miteinander gemein: schöne Frauen und häßliche Larvennaturen entstehen unter ihrer Hand. Beiden ist ein tollgewordener künstlerischer Witz, der vibriert und zuckt, eigen, dabei eine Menzelsche Schärfe. Und Beardsley verhält sich zu Goya wie Wilde zu Hoffmann.

Was nun aber Callot anbetrifft, so wäre es natürlich vermessen zu behaupten, Hoffmann sei von ihm unabhängig. Und hiermit sind wir eigentlich schon mittendrin in den Bilderbeschreibungen. Das heißt, man muß auch bedenken, daß es zuerst eine ganz äußerliche Verkettung gab zwischen Hoffmann und Jacques Callot (1592—1638). Bei der ersten Publikation gesammelter Novellen, Märchen und Aufsätze wünschte Hoffmann (und dieser Zug ist bedeutsam genug) für den Titel irgendeine Beziehung zu einem modernen Maler. Da machte ihn sein Verleger und Freund Kunz (dessen anheimelnde Visage ebenfalls bei Schaukal zu sehn und mit der unseres Pasquin zu vergleichen ist), nachdem der Titel „Bilder nach Hogarth" verworfen war, auf die Callotschen Kupfer aufmerksam, und Hoffmann, voll Enthusiasmus und Entzücken über die eigentümlich lebensvolle Art dieser Blätter, entwarf sogleich den die „Fantasiestücke" eröffnenden Aufsatz „Jacques Callot" und beschloß seine Sammlung unter die Ägide des französischen Zeichners zu stellen[157].

Also der Anlaß zur Bekanntschaft mit Callot war äußerlich; die beiden sind aber auch innerlich tief verwandt. Man sehe sich die Stiche Callots an und überlasse sich einigen Erwägungen: es ist ein mit restloser Konsequenz Schauender. Der Einfluß kann am „Großen Jahrmarkt von Florenz" demonstriert werden; man halte dagegen Hoffmanns Spätling, die Schilderung des Gen-

darmenmarktes in „Des Vetters Eckfenster". Bei Callot ist alles noch bunter: diese Menschen aller Stände, zahlloses Volk, welches handelt, schachert, Theater spielt, liebelt, gehängt wird, gafft; kurz viel Publikum, und daneben Pferde, Hunde, Vögel, Ware aller Art. Dabei sind die Gesichter der einzelnen, selbst in Massenaufzügen, keiner gäng und gäbe-Konvention unterworfen; der besondere Ausdruck wird mit Inbrunst kultiviert. Zahllose Gefühlsskalen durchlaufen Callots Gesichter, Temperament, Fanatismus beherrschen sie. Da ist brennender Schmerz, bebende Leidenschaft, ätzender Hohn, regsame Sinnlichkeit, apathische Resignation, listige Pfiffigkeit, nachlässige Indolenz. Diese Kriegs- und Lagerszenen sind doch von einer ganz andern, fast mit Lust anklagenden, Seele enthüllenden Realistik, als Hogarths brave Arbeiten. Man kann gewiß sagen, die Bilder da in dieser Sammlung sind manieriert; es ist nichts leichter als diese billige Weisheit auszusprechen. Aber wieviel Stil und wieviel Kunst der Charakteristik steckt in ihnen! Diese außerordentlich präzise Gabe der Anschauung und der Empfindung zog Hoffmann mit Macht an, dann aber, und wohl nicht in zweiter Linie: die Malerpoesie, die eigentümlich phantastische Art. Neben den grausiges Leben spiegelnden, unruhigen „Petites misères de la guerre" finden sich ja jene grotesken, skurrilen Leistungen, die Callots Namen eigentlich berühmt gemacht haben. In diese Art arbeitet sich auch Hoffmann immer mehr hinein und verliert sogar dadurch ein bißchen an Selbständigkeit. So ist er in seinem für mein Empfinden wundervollsten Märchen, im „Goldenen Topf", ganz selbständig genial-phantastisch (wenn man von gewissen andern Einflüssen absieht, auf die hier nicht weiter einzugehen ist); später dagegen einmal, in der chinesisch-seltsamen „Prinzessin Brambilla", die auch ganz köstlich ist, finden wir den ganzen Callot (und

freilich doch Hoffmanns Seele hineingemalt). Ja, dieses Märchen gibt sich sogar als Beschreibung Callotscher Kupfer, als poetische Umwertung gleichsam. Betrachtet man zum Beispiel die „Trois Pantalons" Callots oder seine phantastischen Tiergestalten, die immense Gans, auf der ein kleiner Amor sitzt, sofort fällt einem die Expression Hoffmannscher Märchen ins Ohr. Entfernter klingt der Rhythmus des „Goldenen Topfes" und des „Zaches" an, ganz nah und ohrenfällig „Prinzessin Brambilla". Mit überlegenem und manchmal eben schon mit seeleentschleierndem Humor traitiert der Lothringer, ein Vorgänger der französischen Karikaturisten von heute, der Steinlen, Camara, Caran d'Ache, Jossot, auch die launigen Figuren der commedia dell'arte, wie noch andere lachende und weinende pagliacci des Welttheaters. Ich kann nicht der Ansicht der meisten Literarhistoriker (so auch Ellingers) beistimmen, daß die „Prinzessin Brambilla", wo, wie schon bemerkt, Callots toller Genius hors concours seinen Schabernack treibt, zu den schwächeren Produktionen Hoffmanns gehöre, und habe auf meiner Seite zwei große Dichter: Heine und Baudelaire. Natürlich verinnerlicht und vertieft Hoffmann den Sinn der Callotschen Serie: das Herz der beiden Liebenden, der armen Putzmacherin und des etwas geckenhaften, sonst aber kreuzbraven jeune premier Giglio Fava, welche auch sind die Prinzessin Brambilla und der Prinz Cornelio Chiapperi, bleibt lauter und ihre Liebe innig, trotz aller Verwandlungen, Verkleidungen, Verführungen des Lebens.

Für die innere Geschichte der Kunst jener Zeit bietet Tiecks „Sternbald" einen reinen Spiegel. Es ist die Zeit eines brünstigen Naturgottesdienstes, eines Niederkniens vor der Natur. Für Tieck drückt sich im Waldleben Menschenleben aus, überall ist Seele, und wenn die Landschaft der damaligen Maler von allerlei „Schönheiten" banal-

ster Sorte — von grünen Bäumen, blauen Strömen, rosafarbenen Sonnenuntergängen, goldenen Morgenröten und besonders von viel sentimentalem Mondschein — strotzt, so hat die mystische, christlich-pantheistische Sternbaldästhetik es trotzdem gut gemeint. Im „Sternbald", wie auch von Novalis, wird jener Gedanke an die Verlebendigung, Beseelung, Vergöttlichung der Natur ausgesprochen, die ich am liebsten als Erlkönigtum bezeichnen möchte und die endlich in Böcklins Schöpfungen klassischen Ausdruck gefunden hat. Dagegen ist die Ausdeutung Albrecht Dürers, als eines lyrisch-frommen Malers, des Malers als eines Mediums göttlicher Künstlerschaft, eben ein Spezifikum jener Zeit. Es ist dann, weil „Franz Sternbalds Wanderungen" doch schließlich schon 1798 erschienen sind, noch Tiecks Novelle „Die Gemälde" (1822) zu berücksichtigen. 1817 war in Goethes „Kunst und Altertum" Heinrich Meyers Flugblatt gegen die neudeutsche religiös-patriotische Kunst erschienen. Weitere wichtige Publikationen auf dem uns interessierenden Gebiete sind Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), Wilhelm Schlegels Athenäumsgespräch „Die Gemälde"[158]; dazu sind Gedanken, Erörterungen, Briefe in des von Lichtwark wiederentdeckten Malers Philipp Otto Runge „Hinterlassenen Schriften"[159] als sehr wichtig heranzuziehen. Und ferner die Männer, die sich um das Aufblühen der damals allgemein für rein deutsch geltenden Neugotik verdient gemacht haben: Sulpiz Boisserée, Achim von Arnim, Jakob Grimm.

Im ganzen war man sich also über gar manches nicht einig. Viele Götter gab es noch damals, zum Teil unter dem Einfluß des Winckelmannschen Kanons, dann wohl auch der Klassizistik eines Carstens, die heutzutage ziemlich abgesetzt sind: so etwa galt Giulio Romano den meisten Kunstkritikern und Künstlern der Zeit als ein Ebenbürtiger

Raffaels, manchen sogar als ein noch Größerer. Auch Hoffmann verehrt den „großen Julius", wie er ihn nennt, sehr. Dann galt damals auch Guido Reni (so den Tieck und Runge) als ein Meister ersten Ranges. Für ihn hat schon Hoffmann weniger übrig; er hat statt dessen eine Privatpassion, und die ist — Salvator Rosa (der durch Lanfranco in Beziehung zur Carraccischule steht)[160].

Bevor ich jedoch auf die Novelle „Signor Formica", die den Salvator verherrlicht, eingehe, müssen noch einige andere serapiontische Erzählungen berücksichtigt werden, die nicht minder in das Gebiet der Gemäldebeschreibungen — oder (präziser ausgedrückt) der phantastischen Ausmalungen von Bildern fallen. Da ist zunächst „Die Fermate". Hier verschmelzen Poesie, Musik und Malerei zu einem Einzigen. Es war einmal ein Maler: der hieß Johann Erdmann Hummel. Man kann von ihm allerlei Landschaftliches sehn. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Italien scheint für ihn von durchbildender Bedeutsamkeit gewesen zu sein. Er wurde später Professor für Architektur, Perspektive und Optik an der Berliner Akademie der Künste. Übrigens war er ein sehr origineller Kauz mit romantischen Neigungen und mochte Hoffmann deswegen interessieren. Jedenfalls hat sein heiteres, gefälliges Bild „Die Gesellschaft in einer italienischen Locanda" auf der Berliner Kunstausstellung von 1814 Hoffmann zur „Fermate" angeregt. Der Dichter gibt davon folgende Beschreibung[161]:

„Eine üppig verwachsene Laube — ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch — an demselben zwei italienische Frauen einander gegenübersitzend — die eine singt, die andere spielt Chitarra — zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem

Blick begriffen, endigen wird in langem Trillo, dann schlägt er nieder und die Chitarristin greift keck den Dominanten-Akkord. — Der Abbate ist voll Verwunderung — voll seligen Genusses — und dabei ängstlich gespannt. Nicht um der Welt willen möchte er den richtigen Niederschlag verpassen. Kaum wagt er zu atmen. Jedem Bienchen, jedem Mücklein möchte er Maul und Flügel verbinden, damit nichts sumse. Um so mehr ist ihm der geschäftige Wirt fatal, der den bestellten Wein gerade jetzt im wichtigsten höchsten Moment herbeiträgt. — Aussicht in einen Laubgang, den glänzende Streiflichter durchbrechen. — Dort hält ein Reiter, aus der Locanda wird ihm ein frischer Trunk aufs Pferd gereicht". Mit liebenswürdiger Anmut wird nun diese Beschreibung weiter ausgesponnen. Das Hummelsche Bild hat natürlich das Glück, aufs reichste geschmückt zu werden. Die Novelle besteht eigentlich aus der Vorgeschichte der auf dem Bilde dargestellten Personen; und da zeigt sich Hoffmanns tiefe Sehnsucht, nach Italien und nach einem freien Künstlerleben. Es ist nicht unmöglich, daß auch sein malerisches Talent sich entwickelt hätte, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, Italien zu schauen. Ein solches gleichsam typisiertes Künstlerleben läßt er seinen jugendlichen Helden mit den beiden vagierenden italienischen Sängerinnen führen. Und dann steigt noch der Gedanke herauf (der auch in der „Jesuitenkirche", in der „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde", im „Artushof" variiert wird), daß es gefährlich sei für den vom innern Licht geheiligten Künstler, wenn seine hohe, glühende Liebe, die in ihm die individuelle Kraft entfesselt, sich in die Schleier des Alltags hüllt. Aus den behaglichen Linien des Hummelschen Bildes hat der Dichter die Schlußszene der Novelle herausgelesen.

Ich kann jedoch nicht sagen, daß die Erzählung „Die Fermate", bei aller köstlichen Liebenswürdigkeit, einzig und

schicksalsvoll nachklinge. Mehr Sensationen, mehr Möglichkeiten scheinen mir in „Doge und Dogaressa" zu schlummern. Hoffmann hat auch dazu die Anregung durch ein zeitgenössisches Gemälde erhalten. Dieses befindet sich jetzt im Privatbesitz des Herrn Landrat Weyhe in Quedlinburg und wird von ihm wie sein Augapfel gehütet, den er auch begreiflicherweise nicht herausgeben möchte. „Doge und Dogaressa. Mit diesem Namen" — schreibt Hoffmann —[162] „war in dem Katalog der Kunstwerke, die die Akademie der Künste zu Berlin im September 1816 ausstellte, ein Bild bezeichnet, das der wackre tüchtige C. Kolbe, Mitglied der Akademie, gemalt hatte und das mit besonderem Zauber jeden anzog, so daß der Platz davor selten leer blieb. Ein Doge in reichen, prächtigen Kleidern schreitet, die ebenso reich geschmückte Dogaressa an der Seite, auf einer Balustrade hervor, er ein Greis mit grauem Bart, sonderbar gemischte Züge, die bald auf Kraft, bald auf Schwäche, bald auf Stolz und Übermut, bald auf Gutmütigkeit deuten im braunroten Gesicht; sie ein junges Weib, sehnsüchtige Trauer, träumerisches Verlangen im Blick, in der ganzen Haltung. Hinter ihnen eine ältliche Frau und ein Mann, der einen aufgespannten Regenschirm hält. Seitwärts an der Balustrade stößt ein junger Mensch in ein muschelförmig gewundenes Horn und vor derselben im Meer liegt eine reich verzierte mit der venezianischen Flagge geschmückte Gondel, auf der zwei Ruderer befindlich. Im Hintergrunde breitet sich das mit hundert und aberhundert Segeln bedeckte Meer aus, und man erblickt die Türme und Paläste des prächtigen Venedig, das aus den Fluten emporsteigt. Links unterscheidet man San Marco, rechts San Giorgo Maggiore. In dem goldenen Rahmen des Bildes sind die Worte eingeschnitzt — ‚Ah senza amare / Andare sul mare / Col sposo del mare / Non può consolare'." Auf

Grund dieses Bildes des Malers Karl Wilhelm Kolbe des Jüngern — nicht mit dem bekannten ältern Karl Wilhelm Kolbe zu verwechseln — ist Hoffmanns Novelle entstanden. Kolbe (1781—1853) hatte Neigung zur romantisch-historischen Art. Ursprünglich ein Schüler Chodowieckis, sah er sich immer mehr zu Reisen ins alte romantische Land gezwungen. Er ist interessanter als Hummel, komplizierter; denn auch niederländische Meister — namentlich Van Dyck — spiegeln sich in seinen Menschen. Man findet bei ihm eine Neigung zu einer etwas phantastisch-theatralischen Ausdrucksweise; er liebte Beleuchtungseffekte absonderlicher Art, die durch glührotes Licht und natürlich durch eine Fülle Mondlicht herbeigeführt wurden. Er erinnert — aber freilich: der Vergleich ist poetisch gemeint — etwas an Delacroix; auch das seltsame Kostüm spielt bei ihm — wie ja auch bei Hoffmann — eine Rolle. Figurenreiche Kompositionen, reiche Szenerien aus dem Ritter- und Märchenleben, kurz, gute Manieren à la Fouqué, liebt er sehr. Für uns kommen, außer „Doge und Dogaressa", noch „Die Böttcherwerkstatt" und „Doktor Formica" (letztere Arbeit allerdings nur eine Illustration) in Betracht. Zu seinen größern Leistungen werden die Entwürfe zu den Glasgemälden des Marienburger Schlosses (1822—27), welche die Kämpfe und Schicksale der deutschen Ordensritter veranschaulichen, und die Freskogemälde in der Vorhalle des Marmorpalais in Potsdam, Darstellungen aus dem Nibelungenliede, gerechnet. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm ein paar historische Kompositionen: so die „altdeutsche Straße" und „Barbarossas Leiche bei Antiochia". Es ist besonders zu beachten, daß Hoffmann selbst im Appendix zu „Doge und Dogaressa" zugibt, er hätte das ganze Schreibzimmer mit pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs ausgeschmückt

gehabt. Man darf hinzufügen, daß die Bilder alter venezianischer Meister, die er in Dresden und Berlin gesehn, viel zur Schöpfung dieser aus Erlebnis und Kultur hervorgegangenen leidenschaftlichen und doch vornehmen Erzählung beigetragen haben. Gewiß erinnert man sich, worauf das Kolbesche Bild Bezug nimmt. „Bekanntlich rührt die Feier der Vermählung des Dogen mit dem Adriatischen Meere davon, daß Papst Alexander III. dem Dogen Ziani einen Ring verliehen haben soll, wodurch die Herrschaft der Venezianer über das Meer vom Papst sanktioniert wurde. Als einmal Julius II. während seines Konfliktes mit Venedig den Gesandten der Venezianer ironisch fragte, wo sie denn den schriftlichen Beweis davon hätten, gab jener in derselben Weise zur Antwort, die Beglaubigung befinde sich auf der Rückseite der Urkunde, durch die Konstantin der Große dem Papst Sylvester Rom und den ganzen Kirchenstaat geschenkt hätte“[163]. In der Novelle blüht nun das ganze mystische Empfinden und der ganze prunkende Goldglanz jener Kunst auf. Der Prunk, die pompöse Kultur der Prozessionen, die wie ein selbstbewußter, stolzer Schrei des Glücks sind, Frauen mit goldschimmernden Haaren, wie ein Zierat des Lebens, schöne, kecke Jünglinge mit leidenschaftlichem Blick und langem Haar, reich geschmückte Häuser mit exquisit verziertem Interieur, volle, packende Akkorde; aber alles ist doch bei Hoffmann gedämpfter, deutscher (wie denn ja auch die Novelle nicht im Cinquecento, sondern im 14. Jahrhundert spielt). Es gibt aber eine ganze Reihe von abgeschlossenen Bildern in „Doge und Dogaressa“. So, wenn es heißt: „Von San Clemens her schwamm der Bucentoro, den adriatischen Löwen in der flatternden Flagge, mit tönendem Ruderschlage daher wie ein kräftig beschwingter goldner Schwan. Umringt von tausend Barken und Gondeln schien er, sein fürstlich kühnes Haupt

erhoben, zu gebieten über ein jubelnd Heer, das mit glänzenden Häuptern aufgetaucht war, aus dem tiefen Meeresgrunde. Die Abendsonne warf ihre glühenden Strahlen über das Meer, über Venedig hin, so, daß dies in lodernden Flammen stand; aber wie Antonio in Vergessenheit des Kummers ganz entzückt hinschaute, wurde der Schein immer blutiger und blutiger. Ein dumpfes Sausen ging durch die Lüfte und wie ein furchtbares Echo hallte es wider aus der Tiefe des Meeres. Der Sturm kam dahergefahren auf schwarzen Wolken und hüllte alles in dicke Finsternis ein, während aus dem brausenden Meere höher und höher die Wellen wie zischende Ungeheuer emporstiegen und alles zu verschlingen drohten. Gleich zerstäubtem Gefieder sah man Gondeln und Barken hier und dort auf dem Meere treiben. Der Bucentoro, mit seinem flachen Boden unfähig dem Sturme zu widerstehen, schwankte hin und her. Statt des fröhlichen Jubels der Zinken und Trompeten hörte man durch den Sturm das Angstgeschrei der Bedrängten". Die Gestalt der Dogaressa tritt nicht üppig-junonisch hervor, nicht wie von Tizian oder Paolo Veronese gemalt; wohl aber liegt in ihr der mystisch-sehnsüchtige Zug Tizianischer Frauenbildnisse. Dagegen dünkt mich der Doge Marino Falieri ein echter Tizian.

Dieser venezianischen Novelle ist in der Methode „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" am meisten verwandt; gegeben ist hier ebenfalls ein Kolbesches Bild; die schon genannte „Böttcherwerkstatt". Es erscheint mir sehr fein, ist aber verwunderlicherweise bis jetzt unbeachtet geblieben, daß von den drei Gesellen, die in der Böttcherwerkstatt arbeiten und die natürlich bei Kolbe möglichst edle Züge tragen (da muß man auch schon an den Einfluß des Cornelius denken), kein einziger ein wirklicher Böttcher ist, sondern daß es lauter verkappte

Bewerber um des Meisters Martin Töchterlein, der sie nur einem Böttcher, einem Küfer, geben will, also romantische Utilitaristen, sind: der Maler Reinhold, der Erzgießer Friedrich und der junge Adlige Konrad. Das Töchterlein Meister Martins aber, die schöne Rosa, schildert Hoffmann folgendermaßen: „Möchtest du, vielgeliebter Leser! in diesem Augenblick lebhaft dich der Meisterwerke unsers großen Albrecht Dürers erinnern. Möchten dir doch die herrlichen Jungfrauengestalten voll hoher Anmut, voll süßer Milde und Frömmigkeit, wie sie dort zu finden, recht lebendig aufgehen. Denk' an den edlen, zarten Wuchs, an die schöngewölbte lilienweiße Stirn, an das Inkarnat, das wie Rosenhauch die Wangen überfliegt, an die feinen, kirschrot brennenden Lippen, an das in frommer Sehnsucht hinschauende Auge von dunkler Wimper halb verhängt wie Mondesstrahl von düsterm Laube — denk' an das seidne Haar in zierlichen Flechten kunstreich aufgenestelt — denk' an alle Himmelsschönheit jener Jungfrauen und du schauest die holde Rosa". Diese Charakteristik einer Dürerschen Frauengestalt als eines „edlen" Sujets ist natürlich ganz konventionell romantisch: um das einzusehn, braucht man nur ein richtiges Dürersches Frauenzimmer mit jenem Ideal von der guten alten, Auge und Herz angenehm berührenden Zeit, der holden Jungfrau mit den blauen Augen und womöglich im rosa Kleidchen, zu vergleichen. Dennoch hatte Hoffmann zu jenem banalen, populären, geschmacklosen Ideal doch noch ein ganz anderes Verhältnis, wie wir noch in einem der folgenden Kapitel genauer sehn werden. „Wie vermöchte auch" — diese Formel findet der Dichter dann weiter — „wie vermöchte auch sonst der Erzähler dir das liebe Himmelskind zu schildern? — Doch sei es erlaubt hier noch eines wackern jungen Künstlers zu gedenken, in dessen Brust ein leuchtender Strahl aus jener schönen alten Zeit

gedrungen. Es ist der deutsche Maler Cornelius in Rom gemeint. — „Bin weder Fräulein, weder schön!" — So wie in Cornelius' Zeichnungen zu Goethes gewaltigem Faust Margarethe anzuschauen ist, als sie diese Worte spricht, so mochte auch wohl Rosa anzusehen sein, wenn sie in frommer, züchtiger Scheu übermütigen Bewerbungen auszuweichen sich gedrungen fühlte". Immerhin hat man hier also doch etwas mehr als ein nettes, sauberes Mädchenbildnis; wie dem auch sei, ein höherer Geist durchtränkt es. Cornelius war übrigens damals noch ganz jung und unberühmt. Überhaupt ist daran zu erinnern, daß Hoffmann (wie er übrigens selbst bemerkt) „angeregt durch die Gemälde des wackern Kolbe, eine feine Galerie anderer Gemälde" in dieser Erzählung ausgestellt hat. So ist es von einem wirklichen malerischen Temperament geschaut und haftet fest, wie die beiden jungen Gesellen Reinhold und Friedrich miteinander bekannt werden, wie die Meister und Gesellen sich beim Zechen in der edlen Sangeskunst versuchen (die schöne Rosa bedient den Friedrich und den Reinhold), wie Frau Marthe mit Rosa von den drei Gesellen spricht (offenbar durch Cornelius' „Frau Marthe Schwerdtlein" angeregt), wie der Meister mit seinem Töchterlein und seinen Gesellen am Sonntag durch die Straßen Nürnbergs promenieren oder zwanglos und doch nicht ohne Gemessenheit auf der Weide hingelagert sind, — und wie der Meister Martin den letzten seiner feinen Gesellen, den heimlichen Erzgießer, fortjagt, während die neuangenommenen echten Böttcher sich dazu freuen und jubilieren.

Salvator Rosa ist der Held der Novelle „Signor Formica". Sie ist nicht nach einem Kolbeschen Bild gearbeitet, sondern von Kolbe erst nachträglich schlecht und recht illustriert. Erzählt wird, wie der Maler Salvator Rosa, durch listige Entführung, die von ihrem

Oheim (einer neuen Edition des Dr. Bartolo aus dem „Barbier von Sevilla") allzulange bevormundete schöne Nichte, seinem Freund und Protégé, dem Maler Antonio Scacciati, verschafft.

Es gehört eigentlich nicht in diesen Zusammenhang, aber bemerkt sei doch, daß dieses Motiv Hoffmann aus jenen erbaulichen italienischen Novellenstoffen zugekommen war, wo der verliebte Alte, der Geschmack an seinem Mündel gefunden hat, durch irgendeinen klug gedrechselten Anschlag von einem jüngern Liebhaber geprellt wird, eine stehende Figur ist[164]. Noch taucht hier das Motiv von den genasführten Kennern auf, das Hebbel, der den „Formica" gelesen hat, im „Michel Angelo" verwenden konnte.

Es steht unzweifelhaft fest, daß Hoffmann ein Stück seiner eigenen Natur in den Signor Formica (so nennt sich Salvator als Schauspieler) hineingelegt hat. Nicht zu bestreiten ist, daß Salvator Rosa wie Hoffmann Dichter, Maler und Musiker war, nur in etwas anderer Mischung; daß sein abenteuerliches Auftreten auf dem Theater, wo er jeden Abend die sein malerisches Genie leugnenden Römer vermöge seiner mit den schärfsten Angriffen gewürzten Schwänke, durch mimische Künste unterhielt, an Hoffmanns Verbindung mit dem Theater und sonstige bezeichnende Gesten erinnert. Aber auch — wie Ellinger ganz richtig bemerkt — Hoffmanns warme, neidlose Anerkennung für jeden Funken Genialität und seinen ätzenden Hohn über alle aufgeblassene Impotenz findet man bei Salvator Rosa. Der Parallelen zwischen Salvator Rosa und Hoffmann gibt es übrigens eine ganze Zahl, zumal beide Virtuosen der Kunst und (in gewissem Sinne) des Lebens von der Legende sehr bunt ausgeschmückt worden sind. . . Man sieht übrigens bei Kolbe, wie der alte Geck Signor Pasquale auf der Bühne seinen vermeint-

lichen Doppelgänger, nämlich den Salvator, der ihn kopiert, erblickt. Dieses Doppelgängermotiv geht ja durch Hoffmanns ganzes Schaffen. Und die letzte, unvollendete Erzählung aus seinem handschriftlichen Nachlaß, „Der Feind", ist eine an treffendsten Einzelbemerkungen (so über die Grenzlinie von Kunst und Handwerk) reiche Nürnberger Künstlernovelle.

Bilderbeschreibungen sind in der romantischen Zeit keine Seltenheit. Doch schon Heinse gibt im „Ardinghello" Schilderungen von Raffaels „Theologie", von der „Schule von Athen", vom „Parnaß", auch von einer Reihe nichtraffaelischer Bilder. „Ardinghello" steht aber noch im Zeichen des Phidias-Praxiteles-Ideals und eines etwa kulturphilologischen Theoretisierens; auf Dürer und Giotto deutet der eigentlich-romantische „Sternbald", und darin sind eine ganze Reihe Gemäldeschilderungen von ausgesprochen poetisch-malerischen Qualitäten enthalten. Ebenso in Wilhelm Schlegels Gespräch „Die Gemälde", auch in Gedichten des ältern Schlegel, in Brentanos romantischstem „Godwi"[165], in Zacharias Werners „Söhnen des Thales" und vornehmlich in seiner „Weihe der Kraft". In der „Weihe der Kraft" findet sich eine Stelle, die ebenso von Hoffmann herrühren könnte. Allerdings auch ebenso von jedem andern nahezu. . .: „Dieses Mädchen, / Dies Engelangesicht mit Veilchenaugen, / Kann sie ein Maler treuer konterfein, / Die Tönekünstlerin Cäcilia, / Wie in der Kirche aller Heiligen, / Am Hochaltar, sie mit erhab'nem Blicke / Die Harmonie der Himmel in sich saugt?"[166]

Nun ist allerdings zu sagen, daß Exaktheit von den romantischen Gemäldebeschreibern nicht zu erwarten ist, nicht einmal dichterische Exaktheit im Sinne Goethes, C. F. Meyers oder sogar Paul Heyses. Man erinnere sich nur jener realistischen Beschreibung der „edlen Familie Pesaro"

Tizians durch den trefflichen Kenner, den epikuräischen Küster von S. Maria glorioſa im „Jürg Jenatsch“ C. F. Meyers, der übrigens, in einem von Gustav Pfizer nicht approbierten, von Adolf Frey aber als „stark und volltönend“ belobigten Jugendgedicht Salvator Roſa huldigt[167].

Salvator Roſa aber (und Callot) muß man immer im Auge haben, wenn man von Hoffmanns Bilderbeschreibungen spricht: ihre genial ausschweifende und dabei doch intensive Phantasie. Zwar gibt auch der kluge Lichtenberg lockenden Assoziationen nach, ästhetischen und zumal praktischen; aber doch bleibt er im ganzen, als Experimentator, bei der Stange. Hoffmann scheint parallel (freilich mit autonomer künstlerischer Energie vom strengen Parallelismus abweichend) der bildenden Kunst zu schaffen. So fällt einem bald da, bald dort in einer Geschichte irgendein wonniges Konversationsstück, ein bißchen geheimnisvoll manchmal, von Franz Mieris, Gerard Dou oder dem „Wahlverwandtschaften“-Terborch, ein: Lautenspielerinnen, Alchimisten, Ärzte-Charlantane und nettere Bürgersleute. Der Verkehr mit Bildern ist überall deutlich herauszuspüren. Auch in Naturschilderungen voll blühender, dämonischer Symbolik. Es sind ganz bezeichnende Partien in der „Brautwahl“, im „Fremden Kind“, die nach jenen wild-phantastischen, manchmal schier Böcklinischen Bildern Salvator Roſas gedichtet zu sein scheinen.

„Edmund entwarf gerade an einer einsamen Stelle des Tiergartens eine schöne Baumgruppe nach der Natur, als Leonhard zu ihm trat, und ohne Umstände ihm über die Schulter ins Blatt hineinsah. Edmund ließ sich gar nicht stören, sondern zeichnete emsig fort, bis der Goldschmied rief: Das ist ja eine ganz sonderbare Zeichnung, lieber junger Mann, das werden am Ende ja keine Bäume,

das wird ja ganz etwas anders. Merken Sie etwas, mein Herr? sprach Edmund mit leuchtenden Blicken. Nun, fuhr der Goldschmied fort, ich meine, aus den dicken Blättern da guckten allerlei Gestalten heraus im buntesten Wechsel, bald Genien, bald seltsame Tiere, bald Jungfrauen, bald Blumen. Und doch sollte das Ganze wohl nur sich zu jener Baumgruppe uns gegenüber gestalten, und durch die Strahlen der Abendsonne so lieblich funkeln"[168].

Hierin scheint mir eine ausgebildete Technik, die aus dem ganzen Wesen des Dichters resultiert, die spezielle Technik der phantastischen Bilderbeschreibung, zu liegen. Sie kann sehr weit gehn.

* * *

So beschaut und behorcht Ernst Theodor Amadeus Hoffmann pseudostumme Gemälde, wie mancher andere Künstler die Natur. Der Vergleich mit dem größten Koloristen des 19. Jahrhunderts, mit dem Maler-Dichter der „Toteninsel", der „Waldeinsamkeit", der „Villa am Meer", hinkt doch nicht so eklatant, wie mancher kühle Anatom vielleicht anzunehmen geneigt wäre[169]. Die phantastischen Folgerungen, die der Meister dann aus einem solchen — es kann das Genrebildchen irgendeines Kleinen oder Kleinsten sein — Verkehr nach tausend Richtungslinien zieht, sie sind erstaunlich, wie wenn hier noch ein unsichtbarer Pinsel mit hineinmalte. Aber auch Fundamente sehe ich hier für seine Schlösser, einen Schlüssel für seine Technik. Von Bildern geht er aus, belebt Ideale, gibt ihnen die Zufälligkeiten, erfüllt sie mit Köstlichkeiten (Offenbach hat ja diese sublime Lockung in seiner Oper ausgedrückt, die so erfüllt ist von gemordeten Illusionen, von Liedern schrankenloser und gezähmter Romantik), findet in irgendeinem Gerard Dou oder Mieris oder gar einem braven Cornelianer die dämonische Note, steigert die, färbt sie aufs sorgfältigste, macht sie in glühenden, unheimlichen Farben

leuchten. An Garantien der Richtigkeit dieser Hypothese herrscht kein Mangel: auf diese Art, die Dinge zu erfassen, gibt es auch direkte Hindeutungen in Hoffmanns Schriften. Im „Öden Haus" hat die Frau am Fenster einen todstarren Ausdruck im Gesicht, wie ein Bild. Menschen des Alltags scheint sie auch ein Bild, das am Fenster abgestäubt wird, und an den Bezauberten, an den von Visionen, Aufregungen tiergöttlicher Art Gequälten richten sie die naive Frage: Herr, erscheinen Ihnen Geister? Die Philister haben aber immer recht, und die Wahrheit ist wohl, daß dort am Fenster, im Salon der ganz speziellwahnsinnigen Gräfin irgendein Mädchenbildnis allgemeinster Art abgestäubt wird. Man hat nicht vergessen, daß das Hilfsmittel, an ein Bild anzuknüpfen, sich bei Dichtern oft findet. Ich denke zum Beispiel noch an jenen schon erwähnten Terborch in Goethes „Wahlverwandtschaften", an Eichendorff, an die Wandstickereien in Heines „Geoffroy Rudèl und Melisande von Tripoli", an Conrad Ferdinand Meyers Novelle „Die Versuchung des Pescara", die ebenfalls an Gemälde (Bacchusgelag, Speisung in der Wüste, Pescara und Victoria Colonna Schach spielend) wenn auch etwas lose, anknüpft.*) Nirgends aber scheint mir diese Art so ausgeprägt, so höchst nuanciert, wie bei Hoffmann. Es ist hier nicht die Frage, ob dieser Dichter bei der Ausdeutung soviel Einsicht offenbart, wie in seinen musiktheoretischen Erörterungen, oder wieviel Goethe, der eine bewußte Erkenntnis des Gemäldes anstrebte; es handelt sich um die von ihm selbst (im „Öden Haus") hervorgehobene „Neigung Theodors, sich an jedem Kupferstich, an jedem Anschlagzettel zu ergötzen"[170]. Offenbar arbeitet seine Phantasie dabei rastlos. Man denke nur daran, wie die

*) „Die Bilder in C. F. Meyers „Pescara" sind erfunden". (Bemerkung Adolf Freys.)

Gemälde in der großen Halle des Danziger Junkerhofs („Artushof"), recht wertlose Wandmalereien übrigens, aus ihrer Reserve herausgetreten sind und einen zündenden Funken in sein Innerstes geschickt haben. Noch mehr: ich glaube, man braucht nur darauf hinzudeuten, und es wird einem jeden klar werden (obwohl die „Beweise" vorläufig nicht zwingend sind), daß der „wahnsinnige" Kreisler ein mit der Furia eines ganz großen Künstlers ausgestalteter Hogarthischer „musicien enragé" ist, daß sogar die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" sich an eine Karikatur der ihren unglücklichen Direktoren fürchterlichen Heroine oder dergleichen Mrs. Billington von James Gillray anreihen[171]. Am auffallendsten — von Stücken wie „Prinzessin Brambilla" zu schweigen — zeigt sich dieses allerdings nicht leichte und leichtsinnige, sondern erstaunliche und einzige Arbeiten nach Bildern in den „Elixieren des Teufels". Zwar hat es im Bamberger Kapuzinerkloster, wie ja überhaupt in den Klöstern dieses jungen, populären, armen Ordens, kaum große Kunstschätze gegeben; zwar gibt das Heiligen-Lexikon keine Bamberger S. Rosalia an: es steht aber für mich schon heute außer Zweifel, daß ein Frauengemälde, sphinxartig, etwa eine Venus aus der Zeit des Salvator Rosa, die sich in das deutsche Kloster verirrt, christlich-romantisches Symbol gleichsam für die profanierte Kunst, Anregung für die Sünde und Süße atmenden „Elixiere" abgegeben hatte. Insofern sind die scheußlichen „Erklärungen" zu den „Elixieren", die ich (mit Paul Hensel) sonst aus vollem Herzen und mit ganzer Seele verwerfe, doch unschätzbar. Sie geben einen deutlichen Wink für denjenigen, der Hoffmanns Schaffensart — Konzeption und Technik — studieren will. Es ist für diesen Zwiespältigen charakteristisch, daß die ganzen Teufelselixiere, so ungewöhnlich und erscheinungsreich, auf

ein rätselhaftes Lionardo-Lächeln hinauslaufen. Denn sicher heißt das noch nicht seine Technik im einzelnen aufgedeckt haben, wenn man auf den einen (im schönsten Sinne) Kunstgriff hingewiesen hat. Wirklich gehört dazu, daß man sich in das Studium der einzelnen Farben seiner Palette vertieft. Hier aber mag doch diese Theorie genügen. Bei all solchen Enthüllungen darf man nur nicht vergessen, daß das Eigentliche, die magische Verflechtung, das Unerhörte, die Sinfonie, das Lächeln der Mona Lisa eben dadurch doch noch nicht gelöst wird[172].

VII.

Volksmärchen und Kunstmärchen.

Das Hoffmannsche Märchen ist eine besonders lebhaft und intensiv illuminierte Nuance jenes Genres, das, wie man weiß, mit „Es war einmal" beginnt; mit der einen Fußspitze — in der Sprache Dschinnistans zu reden — die Erde berührt, mit der andern eine schimmernde Wolke; die Außenwelt durchdringt und durchleuchtet und die Einsamkeit des Menschen aufhebt. Ich, der Zuhörer, bin im Grunde nicht ein anderes Wesen als diese Sonntagskinder, Schlemihle, dumme und gescheite Leute, Tiere, Pflanzen, beseelte Gegenstände. Alles bezeugt mir Sympathie, nimmt an mir Interesse: Tat twam asi; fabula de te narratur (nicht im sauertöpfisch-moralistischen Sinne); dieses bist du, mein Liebling, mein Augapfel! Reiche Ekstasen umkreisen mich, voll tiefen verborgenen Sinns. Die romantisch-pantheistische Realität tut sich auf. Es war einmal. — Das Märchen.

Es bietet eine Serie von Möglichkeiten. In zarte duftige Nebelschleier gehüllt, widerstrebt es eigentlich dem sichern wissenschaftlichen Anpacken. Immerhin, wider die Zweiteilung, an der wir hier Interesse haben, läßt sich nichts von bedeutsamer Tatsächlichkeit einwenden: Volksmärchen und Kunstmärchen. Je nachdem, wessen Seele das flackernde Zaubergebilde ausdrückt, sollte man denken. Dies würde eine Definition von Gnaden der alten Ro-

mantik sein, der Volksmärchen wie Volkslieder — im Stile Alt-Heidelbergs zu bleiben — als „Kinder der Liebe und der augenblicklichen Begeisterung" galten. Auch das ist ein Philosophenweg; aber wir wollen ihn nicht gehn. Denn wir wissen es jetzt anders: Volksmärchen und Volkslieder werden nicht vom Volke, von irgendeiner ekstatischen introspektiven, metaphysischen Volksseele gedichtet; sondern von einem dichterisch begabten einzelnen, der jedoch nur in der Verve, während des Produzierens, ein begnadeter Rhapsode, eine hochwichtige Persönlichkeit ist; dann aber werden die Dichtungen dieses Anonymus, Umdichtungen, besser gesagt (Improvisationen, wobei Nachahmung und sogar Plagiat sich nicht auf eine Strafformel bringen lassen) wieder zu öffentlichem Gut; die Fakta verflüchtigen sich ungehemmt und können neue Formung erhalten. Kunstmärchen sind nicht so leicht löslich, nicht so an das Instinktmäßige, Unbewußte rührend, jedoch von relativ ausgeglichener Permanenz. Ihre Dichter werden im allgemeinen mehr erhoben als gelesen; deren Namen kommen aber tröstlicherweise nicht so leicht abhanden.

Dieses eine tut hier not: daß man sich vor aller Sentimentalität bewahre. Die Seele stähle und einen Hebbel, einen Nietzsche — Träumer, denen doch enthüllte Wirklichkeit mehr galt als verschleierter Traum — nicht umsonst an sich vorübergegangen sein lasse. Es wird behauptet (man kann an einen noch himmlischern, engelhaftern Ursprung glauben), daß die mündliche Literatur des Volkes ihre Wurzeln in der himmlischen Nacht der Zeiten habe, in der Mystik vorzeitlicher Waldidylle; daß speziell das deutsche Volksmärchen in den gewaltigen Mythen der indogermanischen Völker vorgebildet sei. So haben, durch den Germanisten und Literarhistoriker F. J. Mone angeregt, die Brüder Grimm auf die Beziehungen der deutschen Märchen zum Nibelungenlied aufmerksam gemacht[173]. Nun,

da dieser schöne Gedanke von der veredelten altgermanischen Religion soviel Ersprießliches und sogar Grandioses (ich denke an Richard Wagner) gezeitigt hat, braucht man ihn nicht für eine Zwangsidee und nicht einmal für eine Laune zu halten . . . Wie dem auch sei, so begegnet einem die schriftliche Fixierung der märchenhaften Erzählung (selbst im weitesten Sinne) verhältnismäßig spät. Die Konfusion ist hier zunächst unvermeidlich: Sage, Legende, Märe, ja Novelle, Anekdote, Banalität und geheimnisvoll leuchtende Schönheit fließen durcheinander. Dies ist schon durch die Stoffe, mit ihren bald priesterlichen, bald kleinbürgerlichen Akzenten, bedingt. Die Zerlegung der „zaubergoldenen, vielblütigen Wunderblume von Mythe, Sage, Märe und Fabel" macht sich nicht so leicht, ist aber doch durchführbar[174]. Wir wissen heutzutage ganz genau, was ein Märchen ist; a posteriori zum mindesten.

Ringender, nebelnder Chauvinismus sollte einen nicht dagegen blind machen, daß die Anfänge des deutschen Kunstmärchens in Frankreich liegen. In neuerer Zeit waren es französische Schriftsteller, die dies Genre zu kultivieren anfingen. Natürlich fußen sie auf einer gewissen Tradition, und die fabliaux wie die Erzählungen der italienischen novellieri würden, bei einer vollständigen Beschreibung des Tatbestandes, den Hintergrund abgeben. Doch sind diese Cabinets de Fées, Contes de Fées, Contes de Nourrice, nouveaux Contes de Fées, Contes des contes, die bei Hofe, in Paris und also überall soviel Glück machten, eher aus der Gesellschaft als aus der Literatur ableitbar[175]. Hinten liegen (wofern man durchaus überall Konsequenzen sehen muß) „Amadis" und die „Asträa" und vorne kündigt sich schon das rationalistisch-mystische, spielerisch-sehnsüchtige, flache zugleich und tiefgründige 18. Jahrhundert an. Freilich hat man nur so wie ein Vorgefühl von jenen sittlichen und sinnlichen Problemen,

von erwachender Alchimie, Magie, neuer mystisch-empirischer Medizin, Theosophie, Freimaurerei, Geisterseherei[176]. Sonst aber liegt über diesen Feerien noch ganz ungetrübt der Atem jener noch viel fremdern Welt, das Parfum des ancien régime ohne suchende Seele.

„Si Peau d'Ane m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême." — Charles Perrault scheint in der Tat der erste gewesen zu sein, der den frei zirkulierenden Contes de la Mère l'Oye literarische Form gegeben hat. Er vereinigte in sich die Erinnerung an jene köstlichen französischen Feen mit einem burlesk-kapriziösen Scarronschen Geist, Galanterie mit Kenntnis der kindlichen Psyche, eine gewisse Wahrheitssehnsucht (die ihn die Geschichten zuerst durch sein Söhnchen gleichsam als Exerzitium, zwecks Eruierung der kindlichen Ausdrucksweise, niederschreiben läßt) mit feinem Geschmack. Die Contes des alten Herrn sind Mademoiselle, d. h. Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orléans, also der pfälzischen Liselotte, gewidmet. Mademoiselle L'Héritier, Perraults unmittelbare Nachfolgerin in der Märchenschriftstellerei, nennt solche Stoffe „gotische Fabeln": „Ce qui me paraît le plus capable d'étonner est de voir que ces fables gothiques, qui ne sont faites que pour porter aux bonnes mœurs, sont cependant remplies très souvent d'aventures scandaleuses." Hier haben wir wieder einmal jene Reinlichkeitssehnsucht der Wissenden[177].

So wunderhold klingt es an: „Il était une fois une veuve . . ." oder: „Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir." Aber die Brüder der neugierigen Blaubartsgattin, denen sie später zum Dank die Kapitänsuniform kauft, sind „l'un dragon et l'autre mousquetaire". Und auch sonst fehlt es nicht an gleißenden Reizen und zweckmäßigen Pikanterien. Die phänomenale Mischung Perrault läuft eben auf eine

Synthese des Salons mit der Kinderstube hinaus. Einmal ist der kindliche Ton allerdings wundervoll belauscht, obwohl keineswegs ein guter, milder Abschluß gewählt ist: in „Le petit Chaperon rouge“. Echtester Charles Perrault quillt aber, wo der kluge allzukluge Erzähler seine Literatenqualitäten betätigt und sogar (in diesem Falle ist's originell) vor der Selbstironie nicht zurückscheut. Le Chat botté, dieser treffliche maître Chat, „qui devint grand seigneur et en courut plus après les souris que pour se divertir“, der feudale Großvater unseres Katers Murr, bietet dafür Belege. Hier ist aber vor allem zu bemerken, daß der Urheber des modernen Kunstmärchens sich mit Hoffmann auch stofflich begegnet. „Riquet à la houppe“, die Geschichte eines von Feenmund gesegneten Häßlichen, ist unter die Antezedentien von „Klein Zaches“ zu rechnen, wenn der Riquet auch milde, prinzlich-unkompliziert genannt werden muß. Und dann ist doch wohl beim Vampirwesen, dem auch Hoffmann, sich krümmend, opfert, noch an die Menschenfresser, an die ogres der contes de fées, der Perraultschen zumal, zu denken. Auch von den petites ogresses, von den sieben Töchtern des riesigen Menschenfressers im „Petit Poucet“, wird gesagt, daß sie zwar noch nicht so bösartig gewesen wären wie ihr Erzeuger, aber schon kleine Kinder gebissen und ihnen das Blut ausgesaugt hätten[178].

Perrault hatte — man erwartet es auch nicht anders — größtenteils weibliche Gefolgschaft. Es sind natürlich keine einzigartigen Persönlichkeiten, Feen von übernatürlicher Schönheit und Tugend des Herzens, sondern mehr oder weniger geschickte Kochkünstlerinnen von aristokratischem Gepräge, sit venia verbo, unfruchtbare Ammen, die möglicherweise in diesen Märchen ihre ungestillte Mutterssehnsucht austobten: die Gräfin d'Auneuil, Mademoiselle de la Force (eine dame savante, die man als Thalia

neben die Egeria Maintenon rangierte) und — die begabteste, scheint es, — Gräfin d'Aulnoy. Das individuelle Meinen La Harpes geht dahin, daß die aus duftiger Naivität und parfümierter Feinheit gemischten Märchengebilde der Madame d'Aulnoy denjenigen Charles Perraults vorzuziehen seien. An den schönsten dieser Geschichten aus der vieille France — „La Belle aux cheveux d'or", „L'Oiseau bleu", „Fortunée", „La Biche au bois", „Le Prince Lutin", „Le Dauphin" — kann der Amateur noch heute Freude haben. „L'Oiseau bleu" der Comtesse d'Aulnoy zeigt eine nicht leicht zu verkennende Verwandtschaft mit dem „Goldenen Topf". Das sinnreiche Motiv der Verwandlungen spielt hier eine besonders prägnante Rolle. In der Art, wie die sonst schon etwas zu sehr entmaterialisierte Schriftstellerin die Umwandlung des Ritters zu einem Vogel schildert, liegt sogar eine Vorwegnahme jener Partie im „Goldenen Topf", wo der Archivarius zu einem seltsamen Vogel — möglicherweise wird. So geschieht dem schönen Ritter: „En même temps le prince change de figure, ses bras se couvrent de plumes et forment des ailes. Ses jambes et ses pieds deviennent noirs et menus; il lui croît des ongles crochus, son corps s'apétisse, il est tout garni de longues plumes fines et mêlées de bleu céleste, ses yeux s'arrondissent et brillent comme des soleils; son nez n'est plus qu'un bec d'ivoire, il s'élève sur la tête une aigrette blanche qui forme une couronne; il chante à ravir . . ."[179]. Das heißen einmal deutliche Wahrnehmungen... „Le Prince Lutin" deutet (ähnlich wie Perraults „Riquet à la houppe") auf „Klein Zaches" hin: eine Fee verleiht ihrem Retter alle Eigenschaften eines Kobolds[180].

Um diese Zeit geschah es, daß leidenschaftliche Farbe in die Feenwelt hineinkam. Ein Mann, den Colbert nach Konstantinopel geschickt hatte, Antoine Galland mit

Namen, brachte den Abglanz mit; „Mille et une nuits, contes arabes“ ist in den Jahren 1704—1717 in zwölf winzigen Bändchen erschienen. Seitdem sind wohl „Les Aventures de Sindbad le marin“, „Aladdin, ou la Lampe merveilleuse“, „Ali-Baba, ou les quarante voleurs“ und wie die unvergleichlichen Geschichten alle heißen, tausendundeinmal und in tausendundein Sprachen aufgelegt worden. Mit den Nachträgen von Chavis und Cazotte und der eminenten Fortsetzung von Caussin de Perceval und ohne; in vollständigen, unvollständigen, durch Feuer, Wasser und kupferne Röhren gesiebten Ausgaben. Der Atmosphäre gaben sich die damaligen Leser gerne hin, wie viele Genießer (und Kinder gar) noch heute. Doch sind es ja eigentlich keine bloßen Wundererzählungen, keine naiven, von süßen Walddüften und milden Sonnenstrahlen erfüllten „Märchen meiner Mutter Gans“ oder eines andern deutschern Vogels. Scheherazade erzählt . . . diese phantasiereichste Schöpferin, diese freie Künstlerin, die unter dem Schwert des Henkers steht. Mut und Sicherheit, Klugheit und Sinnenfreudigkeit blitzen aus ihren wissenden Dichteraugen. Alle reichen und feinen Realismen (die einer zunächst als solche vielleicht gar nicht bemerkt), Kultur und Leidenschaft und Flamme und blühendes atmendes Leben sind in ein doppelsinniges, sinnlich-übersinnliches Hohes Lied von der berückenden, überwältigenden Macht des Weibes und der Dichtkunst gewoben[181]. Doch über diese inkommensurablen und für den Verstand nicht faßlichen Geschehnisse (wenn man sich nämlich den ganzen Zyklus der Nächte als ein Ganzes vorstellt) ist es schwer in ungeweihten Worten zu reden.

Und nun werden die „Alf Laila wa-Laila“[182] natürlich Mode und Gegenstand flacher Enthusiasmen. Die schrankenlosen Seltsamkeiten des Orients, die bunten blendenden Dinge faszinieren auch den im Grunde begrenzten,

aber doch sehnsüchtigen Blick der trefflichen Deutschen. Aufklärung und Romantik schwärmen hier noch in universalistischer Andacht Hand in Hand. Das Licht vom Osten kommt jetzt auf Umwegen durch die Mittel der bengalisch beleuchteten Nacht und des Westens. Zwischen den unharmonischen Teufeleien und der „harmonischen Plattheit" ist die Kluft noch nicht so eklatant. Von Johann Heinrich Voß bis Friedrich Heinrich von der Hagen versuchen zahlreiche Übersetzer die heilig-sündigen Märchen der Scheherazade (oder der Königin Esther, oder gar der Göttin Astaroth) zu reflektieren[183]. Und damit nicht genug: die Sehnsucht nach gleichem Schritt, nach Kongruenz mit Paris geht soweit, daß auch die dortigen Imitationen, allerlei mehr oder weniger falsche Perlenschnüre, nach Deutschland eingeführt werden müssen[184]. Mitunter ruft es wie Didaktik aus der farbigen märchenhaften Pracht: Voltaire, Rousseau, Kant klingen an; man erinnere sich nur des ethischen Jubelschreis, zu dem sich die wundervollen Gaben von Grillparzers „Traum ein Leben" (das doch ein nachgeborenes Kind der Epoche ist) kristallisieren: „Breit' es aus mit deinen Strahlen . . !" Hoffmann hat sich zu einer originellen Erkenntnis vom Wesen der Märchen aus Tausend und einer Nacht erst allmählich durchgerungen. Von Dresden schreibt er an Kunz am 19. August 1813 (es ist die erste Ankündigung des „Goldenen Topfes"): „Mich beschäftigt die Fortsetzung der „Fantasiestücke in Callots Manier" ungemein, vorzüglich ein Märchen, das beinahe einen Band einnehmen wird. — Denken Sie dabei nicht, Bester! an Scheherazade und Tausend und eine Nacht. — Turban und türkische Hosen sind ganz verbannt — feenhaft und wunderbar, aber keck, ins gewöhnliche Leben tretend, und seine Gestalten ergreifend, soll das Ganze werden"[185]. Hier zeigt sich noch, obwohl dich-

terische Einsicht und künstlerische Sicherheit, glückliche Selbsterkenntnis zur Genüge aus diesen Worten sprechen, eine naive Auffassung vom orientalischen Märchen. Die Feerie, das Schikanedersche möchte ich sagen, wird erfaßt. Ganz anders heißt es schon im Appendix zu der, bei allen märchenhaften Zutaten, berlinisch-nüchternen, sarkastischen „Brautwahl". Entschieden reifer, raffinierter, einsichtsvoller: „Was aber die Märchen der Tausend und eine Nacht betrifft, so ist es seltsam genug, daß die mehrsten Nachahmer gerade das übersehen, was ihnen Leben und Wahrheit gibt . . . All' die Schuster, Schneider, Lastträger, Derwische, Kaufleute u., wie sie in jenen Märchen vorkommen, sind Gestalten, wie man sie täglich auf den Straßen sah und da nun das eigentliche Leben nicht von Zeit und Sitte abhängt, sondern in der tiefern Bedingung ewig dasselbe bleibt und bleiben muß, so kommt es, daß wir glauben, jene Leute, denen sich mitten in der Alltäglichkeit der wunderbarste Zauber erschloß, wandelten noch unter uns. So groß ist die Macht der Darstellung in jenem ewigen Buch"[186].

Ohne Zweifel birgt aber die volkstümliche oder auch nur seit längerer Zeit in günstiger Weise literarisch eingeschmolzene Überlieferung eine Gegenwehr wider das sieghafte Vordringen fremden (d. h. auch dezidiert künstlerischen) modernen Intellekts. Wie viele kulturhistorisch bedingte Rezeptionen in frühern Zeiten stattgefunden haben, wie viele „fremde" Themen in das deutsche Volksmärchen eingedrungen sind, das läßt sich heute noch kaum übersichtlich in Augenschein nehmen[187]. Gerade das Volk, oder vielmehr das künstlerisch veranlagte, aber naive Individuum im Volke, besitzt eine gewisse Virtuosität im Vermengen von Eigenem und Fremdem zu einer Realunion. Immerhin kann es auch jetzt noch kaum als eine Sünde geradezu gegen die Wissenschaft, als ein willkürliches

Hineinzerren ins Prokrustesbett betrachtet werden, wenn man das Volksmärchen als organischen Ausläufer voll innern Marks, als Veranlassung der alten germanischen Göttermythen ansieht. Nur darf man diese Mythen selbst nicht allzusehr idealisieren und somit verrenken und sie auch nicht eben als rein „germanisch" goutieren wollen. Sich auch darüber keine Illusionen machen: dieses Verfahren ist, nachdem die Grimm einmal den Weg eingeschlagen, sehr bequem, sogar allzubequem, sieht vornehm aus und macht geringe Kosten. Freilich aber ist der naive, schlichte Märchenkonflikt dem alten, wahren und großen Zwiespalt zwischen Tag und Nacht, Gut und Böse, nachgebildet, wenn auch wahrscheinlich nur analogisch. Und ist man dann erst einmal zu den Müttern hinabgestiegen, so kann es auch nicht schwer fallen, aus dem tiefen Spiegel zu lesen, mit dem Finger auf Urzeitsagen (als auf Personalakten gleichsam) und ihre Nachklänge im Volksglauben und Volksmärchen hinzuweisen[188]. Auf Wuotan, den Gott aller Verzauberungen, Verwünschungen und wunderbaren Besitztümer, den „Schimmelreiter" und den „Archivarius Lindhorst", wenn man will; auf den glänzenden Balder, den Ahnherrn aller Märchenprinzen; auf den etwas tölpelhaften Donar; auf die Götter der Nachtseiten der Natur — Ägir und Loki; auf die hold-unholde Berchta-Freyja, „Berthe au grand pied" der französischen Karolingersage, Frau Holle; auf (wenn man sich nicht an rein Germanisches hält, was ohnehin ein Unding wäre) die Fee Abunde, Frau Venus, Walküren, Nornen, Hexen und Teufel und — heinisch zu reden — Verteufelungen, Irrwische, Feuermänner. Das klassische, unwiderlegbare Beispiel ist ja „Dornröschen", das mit der Walküre Brünhilt und mit den spinnenden Nornen zusammengebracht wird. Auf bekannte und unbekannte Tiere, Kräuter, Steine, geheimnisvolle Kräfte und fernliegende Künste.

All diese dionysischen Faktoren haben — jedenfalls unbewußten — Nachhall im Volksmärchen gefunden, stehen zum Teil als Symbole hinter seinen Gestalten[189].

Ganz zuversichtlich aber birgt die ritterlich-höfische Dichtung zahlreiche Märchenmotive und Märchensituationen: „Tristan und Isolt", worauf unseres Hoffmann „Klein Zaches" (der Hofzwerg Melot) und „Parzival", worauf die Idee des „Goldenen Topfes" (der heilige Graal) m. E. in letzter Linie zurückzuführen ist. Besonders aber die Zaubergeschichten der Epigonen der großen ritterlichen Epiker, der Eklektiker, die den ganzen europäisch-orientalischen Novellenschatz, auf der Suche nach verblüffenden Geschichten, ausbeuten, tragen dem kommenden Märchen Motive zu. Schwänke und Mären aus späterer Zeit, von Hans Sachs, Burkard Waldis, vielen andern, nicht zu vergessen. Solche Schwänke, Abenteuer und Rittermären hat (wie man weiß) der unermüdliche Friedrich Heinrich v. d. Hagen als „Gesamtabenteuer" veröffentlicht[190]. Da ist allerdings mancher Stoff zu finden, der sich immer mehr ins Märchenhafte entwickelte. Ich meine: jene rührende Geschichte vom Sohn, der seinen alten Vater verwahrlosen, unter der Stiege hausen und aus einem Holztroge essen läßt („Der Kozze", mit dem bekannten Bekehrungsfinale durch den kleinen Enkel); dann jene von Luther in den „Tischreden" erwähnte König Leargeschichte, in der sich aber der Vater selbst schlauer benimmt und die darum beinahe herb wirkt („Der Schlägel"). Überhaupt aber scheint es, daß die prosaischen Niederschläge der alten deutschen Dichtung, die — es ist bezeichnend, wieviel Sinn für das Stoffliche im Volke lebt — in den deutschen Volksbüchern zu lesen sind, das Märchen vorbereitet haben. Nicht umsonst geht dem verschärften Sinn für das Volksmärchen in der Geschichte des literarischen Empfindens der neuerwachte Sinn für das Sammeln

solcher Volksromane vorauf[191]. Es ist hier jener überreichen Sammlung zu gedenken (einer der ersten in dieser Art), die der Pariser „Bibliothèque universelle des Romans" nachgebildet war: Ottokar Reichards, unter Assistenz von Vulpius u. dgl., zu Riga 1778—97 herausgegebener „Bibliothek der Romane"[192].

Zum Teil werden da nur Inhaltsangaben, Abbreviaturen und Notizen geboten; aber jedenfalls ist hier, vor Tiecks Erneuerung der Volksbücher, ein Versuch gemacht worden, ihnen Sanktion zu geben. Und, daß sich Märchenmotive in reicher Fülle in diesen finden, ist eine Behauptung, die nicht gut bekriegt werden kann: man erinnere sich nur, daß das Motiv von den Kästchen der Porzia im „Kaufmann von Venedig", welches Hoffmann für seine „Brautwahl" entlehnt hat, sich schon im Volksbuche von Barlaam und Josaphat findet; man denke an den sprechenden Raben in „Salman und Morolf" und an die Vorläufer des Hoffmannschen Lindhorsttypus Vergilius den Zauberer und Dr. Faust.

„Ich will Euch erzählen ein Märchen gar schnurrig". So beginnt Bürger seine Ballade vom Abt von St. Gallen. Es ist eben eine Zeit, wo der Begriff des Märchens auch nicht im mindesten geklärt ist. Dieser Mangel an Präzision herrscht bei Sammlern und Verfassern der Märchen. Aber es wäre ein Unrecht, den Herrschaften vorzuwerfen, sie hätten — anders als die Brüder Grimm — das Volksmärchen durch eigene Zusätze verfälscht. Ich glaube, hier handelt es sich um zwei diametral entgegengesetzte Gesichtspunkte, von denen aus man die Angelegenheit betrachten kann. Jene Herrschaften waren eben Dichter oder hielten sich wenigstens für solche. Die Brüder Grimm taten es nicht, teils aus genialer Bescheidenheit, teils aus richtiger Selbsterkenntnis; haben sich auch, bei aller schwerwiegenden Gelehrsamkeit, eine köstliche Fülle sieghafter Naivität zu

bewahren gewußt. Daß sich dagegen die „Dichter" als „Sammler" gaben, war vielfach ein harmloser Artistentrick; viele von ihnen — in der Tat „bloße" Sammler — konnten nicht umhin, auf eigene Faust ein wenig hineinzupfuschen. Noblesse oblige: der Wille zum Talent verpflichtet, darum taten sie Wasser in den Wein. Künstlerstolz! — sentimus experimurque nos aeternos esse. Von dem alten Musäus schreibt Kotzebue, nicht ohne die Ironie des Routiniers: „Weniger ist vielleicht bekannt, daß als Musäus den Gedanken faßte, Volksmärchen der Deutschen zu schreiben, er wirklich eine Menge alter Weiber mit ihren Spinnrädern um sich versammelte, sich in ihre Mitte setzte und von ihnen mit ekelhafter Geschwätzigkeit vorplaudern ließ, was er hernach so reizend nachplauderte. Auch Kinder rief er oft von der Straße herauf, wurde mit ihnen zum Kinde, ließ sich Märchen erzählen und bezahlte jedes Märchen mit einem Dreier . . ."[193]. Das wäre ja nun von Musäus sehr schön gewesen, und man hat, soviel ich weiß, keinen Grund Kotzebues Zeugnis anzufechten. Aber freilich hat Musäus Stoffe zur Ausarbeitung gesucht, und da waren ihm „alte Spinnfrauen und schmauchende Invaliden" natürlich ebenso willkommen wie Bücher oder wahrscheinlich sogar noch lieber[194]. Denn niemand war mehr „Schriftsteller" als eben dieser Mann: unbescheiden, stilisierend, frivolisierend. Er benutzte übrigens auch slawische Motive: so wird in dem ersten seiner „Volksmärchen", den „Büchern der Chronik der drei Schwestern", der slawische Gott Tschernobog (Schwarzgott, finstrer Gott) zu einem Serbenfürsten Zornbock[195]. Auch ist er durchaus Novellist, sogar mit einem gewissen französischen Einschlag, wie seine Variation des Themas vom Grafen von Gleichen, „Malechsala" zur Genüge dartut. Zwischen Hoffmann und Musäus existieren denn doch Assoziationen. So läßt auch letzterer Fak-

toren von bestimmter Realität in seine Märchen und Sagen hineinspielen: an die schwäbische „Nymphe des Brunnens" denke ich da, die — beiläufig bemerkt — vielleicht auch Mörike für seine „Schöne Lau" benutzt hat; ferner Geisterspuk: in „Die Entführung" vornehmlich; dann führt von seiner Auffassung des Rübezahl, der Gnomen, Elementargeister, Salamander („Rübezahl", „Der Schatzgräber") eine — wenn auch gebrochene — Linie zu Hoffmann. Wesentlich indessen ist es festzuhalten: Musäus, wie etwa auch Benedicte Naubert („Volksmärchen der Deutschen"), Veit Weber („Sagen der Vorzeit") sammeln Stoffe in der ausdrücklichen Absicht, sie künstlerisch zu verarbeiten.

Vor und nach den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm gibt es eine ganze Reihe von allgemeinern oder (nach dem Vorbilde der Brüder dann schon) exaktern Sammlungen von Märchen (oder Sagen). Sie sind in vielen Literaturgeschichten angeführt. Auch hier ist genau zu beachten, daß die meisten „Sammler" die Ambition haben, nicht in rationeller Weise Forschungsobjekte festzuhalten, sondern Kunstdichter zu sein (oder gar Volksdichter). Treuere Aufzeichnungen bieten: Joh. Gustav Büsching, Kaspar Friedrich Gottschalk, Friedrich Heinrich v. d. Hagen, Aloys Schreiber, Otmar[196]. Zum Teil greift das alles schon ins neunzehnte Jahrhundert hinüber.

Das Erlebnis wird vorausgesetzt. Es erhält aber die Gloriole der Denkwürdigkeit erst — wie schon Aristoteles gewußt hat — durch das ποιεῖν oder durch das πράττειν, durch das Schaffen oder durch das nutzbringende Handeln aus der Machtvollkommenheit des Erlebenden heraus. Die Brüder Grimm greifen hier handelnd ein[197]. Zwar schaffen auch sie die aus dem Munde alter Märchenfrauen (wie der von Ludwig Grimm, dem Bruder der Brüder, gezeichneten Bäuerin aus dem Cassel'schen)

gesammelten Märchen um, konfrontieren, kombinieren sie mit den andern Märchen aus Büchern; worauf es ihnen aber allerdings vor allem ankommt, das ist wissenschaftliche Treue und Wahrheit, das ist eine großartige philologische Akribie. Durch Verknüpfung des auf verschiedenen Äckern Gewachsenen suchen die Söhne der Romantik (denen allerdings alles Bacchantische und Genialische fehlte) nur Verstöße wider den „Geist des Volkes" zu vermeiden. Auf Induktion geht aber ihr Interesse; Pflanzen, die sich selbst geformt, zu sammeln. Auch Goldregen und Fliederduft. Wieviel sie durch ihre Kollektion für die deutsche Literatur an Schönheitswerten und sprachlichem Spielraum gewonnen haben, ist öfters gewürdigt worden. Ihre unbewußte Weise, ihre stille einfache Klarheit, ihr kindliches Gemüt sind ein ewiger Born. Wilhelm Scherer spricht einmal den Satz aus: „Man darf behaupten, die Grimmsche Märchensammlung ist mit einigen Uhlandschen Gedichten und wenigen andern das Einzige, was sich von den literarischen Produkten der deutschen Romantik in dem Bewußtsein der Nation ununterbrochen erhalten hat, und welchem sich ohne Gefahr der Widerlegung eine unvergängliche Fortdauer prophezeien läßt". Ihre herrliche mythologisch-patriotische Konstruktion steht allerdings, wofern Theodor Benfeys Nachweise[198] richtig sind, auf schwachen Füßen; die Stoffe der deutschen Märchen scheinen öfter von den Ufern des Ganges — über Spanien — vermittelst jüdischer Kaufleute nach Niederzwehrn, ins Hanauische und Paderbörnische gekommen zu sein, als von der germanischen Götterwelt ein schimmernder Abglanz. Nichtsdestoweniger sind die Grimm in Wahrheit die Sammler des Volksmärchens[199]. Sind E. T. A. Hoffmann, dem Dichter des Kunstmärchens, diametral entgegengesetzt. Und von ihrem beseelten Nibelungenhörtchen läßt sich (um noch einen recht eigentlich Berufenen zu

nennen) Reinhold Köhler vernehmen: „Man kann fast sagen, daß, wer die Grimmsche Sammlung .... gelesen hat, in den sämtlichen übrigen Sammlungen europäischer Märchen des ihm wirklich Neuen wenig finden wird“[200].

Vermutlich schon 1806 war der Plan, die deutschen Märchen (und Sagen), welche noch im Munde des Volkes lebten, zu sammeln, in den Brüdern zur Reife gediehen. Clemens Brentano stand mit Unternehmung und Unternehmern in enger Fühlung. Noch 1809 boten ihm die Brüder ihre Ernte zur Exploitation an. Wie viele andere ließ Clemens auch dieses Projekt zunichte werden. Seit 1809 wurde die Märchensammlung besonders eifrig betrieben. Anstoß zur Veröffentlichung gab den Bedächtigen Achim von Arnims impulsive Natur[201]. Den zu Weihnachten 1812 erschienenen ersten Band der „Kinder- und Hausmärchen“ (grün eingebunden, mit goldnem Schnitt), bescherte der heilige Nikolaus in Arnims Namen Bettinen, der ewig Kindlichen. Nur einige, in spätern Ausgaben hinzugekommene Märchen (so No. 179 der mir vorliegenden Göttinger Ausgabe von 1843 — „Die Gänsehüterin“, No. 181 — „Die Nixe im Teich“, No. 191 — „Der Räuber und seine Söhne“) scheinen mir unnaiver, beinahe novellistisch. Die überwiegende Mehrzahl ist aber köstlicher, frischer, echtester Grimm. Heute wie vor Jahren bewährt sich der empirisch gefundene kindliche Ton, feinste Exaktheit, mit Vorsicht an den duftigsten Blumen geübt.

Durchmustert man nun die Grimmschen Märchen (mit wahrem Vergnügen), um zu sehn, wieviel in ihnen an hoffmannesken und antihoffmannesken Möglichkeiten enthalten ist, so kommt man jedenfalls zu interessanten Ergebnissen. Man hätte eigentlich gar keine Beziehungen erwarten sollen: wie zwei selbständige Prinzipien stehen sich hier Kunstmärchen und Volksmärchen gegenüber. Doch gibt es Berührungen, Verflechtungen, neutrale Punkte.

Ich habe mir dreiundfünfzig Grimmsche Märchen notiert, die man in einen, meist allerdings äußerlichen und entfernten Zusammenhang mit Hoffmanns Erzählungen bringen könnte. Wobei vorläufig davon vollkommen abgesehen werden soll, ob Hoffmann die Sammlung gekannt hat oder nicht. Manches ist auch nur insofern bemerkenswert, als ein Licht auf die Stellung der Grimm und Hoffmanns zu meist recht einfachen Manifestationen des Lebens geworfen wird. So findet man gleich im zweiten der „Kinder- und Hausmärchen", in „Katze und Maus in Gesellschaft", jene allerdings märchenhaft modifizierte, aber doch ganz natürliche Ansicht von der schlauen Katze und der armen Maus; man beachte, auf welche Komplikationen sich Hoffmann einläßt: der Kater Murr ist der starke, selbstbewußte Philister, die Mäuse in „Nußknacker und Mausekönig" sind die tückischen Schwachen. Das „Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen" hat (wie schon erwähnt) Goethe gegen Hoffmann ausgespielt. Hoffmann hatte ja übrigens auch das Fürchten als Kunst gelernt. Hier handelt es sich jedenfalls um den Sieg des tölpelhaften, gesunden Menschenverstandes über allen Spuk. Im verwünschten Schloß finden sich zwei schwarze Höllenkatzen, und vor allem erinnert der „halbe Mensch", der den Furchtlosen zu schrecken versucht, in seinem Wesen und Benehmen an den Doppelgänger des Kapuziners Medardus in der Gefängniszelle. In „Der treue Johannes" gibt es ein Bild der Königstochter vom goldenen Dache, welches — mit Grimm oder Hoffmann zu reden — so herrlich gemacht ist, daß man meint, es leibe und lebe. Der junge König sagt von der Prinzessin vom goldenen Dache — wie wenn jene Szene unter dem Holunderbaum mit dem Studenten Anselmus schon passiert gewesen wäre —: „Meine Liebe zu ihr ist so groß, wenn alle Blätter an den Bäumen Zungen wären, sie könnten's

nicht aussagen". In den Anmerkungen zu diesem Märchen erwähnen die Grimm jene Sage von den treuen Freunden Amicus und Amelius, welche sich beide füreinander aufopfern[202]; Hoffmann greift das Motiv im „Meister Floh" auf, mit einer ironischen Wendung allerdings; es handelt sich um die beiden Freunde Peregrinus Tyß und . . . die Distel Zeherit und ihre Beziehungen zur Prinzessin Gamaheh, vulgo Dörtje Elverdink. „Der wunderliche Spielmann" ist entschieden weder ein Kinder- noch ein Hausmärchen, sondern ein symbolisches Orpheusmärchen im Genre, wenn auch nicht im Stile der Hoffmannschen Künstlernovellen. Die Geschichte vom „Rapunzel", das aber bei Grimm durchaus ein Mädchen mit langen Haaren und kein Salat ist, ruft die Erinnerung an die soeben zitierte Prinzessin Gamaheh wach, deren Zugehörigkeit zum Pflanzenreich aber ganz außer Zweifel steht. Ganz äußerlich ist der Zusammenhang zwischen dem „Grünen Schlänglein", jener holden Geliebten des Studenten Anselmus, den „Drei Schlangenblättern" und der „Weißen Schlange". „Strohhalm, Kohle und Bohne", ein Motiv von drei ungleichen Gesellen, kehrt, allerdings in ganz andere Anmut und Würde gekleidet, in „Meister Martin der Küfner" wieder. Deutlicher ist der Faden zu sehn, der „Das tapfere Schneiderlein" mit dem „Schneiderlein aus Sachsenhausen" („Meister Floh") verbindet. „Die Bremer Stadtmusikanten", die vor dem Räuberhäuschen im Walde Gespenster spielen, sind der antihoffmannischen Kategorie „Von einem, der auszog das Fürchten zu lernen" unterzuordnen. Eine entfernte Verwandtschaft verbindet „Klein Zaches" mit dem „Teufel mit den drei goldenen Haaren"; auch Zaches hat drei goldene Haare. Das teils sehr alberne, teils durchaus an die Hagadah anknüpfende „Läuschen und Flöhchen" erinnert, natürlich nur der Betitelung nach, an den „Meister Floh". „Der

Räuberbräutigam" gehört zu jenen Räuber-, Menschenfresser- und Vampirkriminalfällen, wie etwa auch „Ignaz Denner". „Der Herr Gevatter", „Frau Trude" und „Gevatter Tod" sind seltsam grausenhafte Teufelsgeschichten wenigstens un peu à la Hoffmann[203]. Vollends nimmt sich aber die Mär „Von dem Machandelboom", mit dem immer wiederkehrenden, von Goethes zielbewußter Kunst (Faust I, Gretchen im Kerker) so wunderbar benutzten wahnsinnigen Leitmotiv, wie eine brausende tolle Hoffmanneske unter den Hausmärchen aus; nur der lichte Abschluß ist wieder echter Grimm[204]. Bei „Dornröschen" gibt es an zwei Phänomene zu denken: erstens, wie auch beim Rapunzel, und noch mehr sogar, an die blumenhafte Prinzessin Gamaheh; zweitens aber (meine Annahme scheint hart, beinahe roh, wird aber schon vieles für sich haben) liegt in dem Kuß, den der Prinz dem schlafenden Dornröschen appliziert, der Keim zur Schwängerung der Bewußtlosen in Hoffmanns „Gelübde" (wie in Kleists „Marquise von O..." usw.). „König Drosselbart" hat wahrscheinlich dem Paten Drosselmeier, der auch nicht eben schön und auch gut ist, in „Nußknacker und Mausekönig" seinen ehrlichen Namen geliehen; und der unsympathische Kobold „Rumpelstilzchen" kündigt das Kommen des noch unsympathischern „Klein Zaches" an. Der Zaubertanz im „Liebsten Roland" kann die Erinnerung an die wunderbaren Tänze in der „Prinzessin Brambilla" wecken. „Der goldene Vogel" steht im Zeichen des romantischen Weltanschauungsmärchens: dennoch ist der Ton durchaus kindlich. „Die zwei Brüder" sind eine Variation des Zwillingsbruder- und Doppelgängermotivs, aber von intensiver Güte durchleuchtet. Wie auch andere Märchen von dankbaren Tieren (ein Motiv, das Hoffmann unnaiverweise auch ironisch, ja grotesk angefaßt hat) findet „Die Bienenkönigin" eine seltsame Spiegelung im „Mei-

ſter Floh". In den Anmerkungen zu den „Drei Federn" wird auf die Schlange-Jungfrau in den deutſchen Sagen hingewieſen[205]; eine junge Kröte, die zu einem ſchönen Fräulein wird, gibt dazu Anlaß. In „De Gaudeif und ſien Meeſter" überbieten ſich Zauberer und Zauberlehrling, alſo zwei Wiſſende jedenfalls, in Verwandlungen, um einander Schaden zuzufügen; der Archivarius und die Hexe im „Goldenen Topf", der Doktor Proſper Alpanus und die Fee im „Zaches" tun dasſelbe; Grimm verweiſt in den Anmerkungen auf die häufige Wiederkehr des Motivs, ſo bei Strapparola und in „Tauſend und einer Nacht"[206]. Wiederum in die Reihe der blumenhaften Mädchen, gleich dem im „Meiſter Floh", gehört „Die Nelke", wie ja auch hierher das Lied im „Wunderhorn" gehört, wo ein Röslein, in die Kammer eingeſchloſſen, ſich in eine ſchöne Jungfrau wandelt[207]. „Der Spielhanſel" weiſt auf „Spielerglück" hin; nur iſt hier natürlich der Teufel (anders als bei Hoffmann) der Geprellte und Dumme. In den „Goldkindern" kehrt das Zwillingsbruder- und Doppelgängermotiv wieder. Zum „Singenden ſpringenden Löweneckerchen" wird in den Anmerkungen eine Variation notiert von einem ſingenden und klingenden Baum — [208], der auch im „Goldenen Topf" ein weſentliches Requiſit ausmacht. Mit dem „Goldenen Topf" zeigt ſich auch „Der König vom goldenen Berg" verwandt: in einem Zauberſchloſſe wohnt eine Schlange, die aber eine verwünſchte Jungfrau iſt, und ihr Erlöſer wird, ähnlich wie Anſelmus, König vom goldenen Berge. Auch in „Die Rabe" findet eine ſolche Erlöſung ſtatt, und der Schlaftrunk des Vergeſſens („der Vergeſſenstrank der nordiſchen Grimhild"[209]) weckt wiederum die Erinnerung an den Studenten Anſelmus und ſein Verhältnis zum grünen Schlänglein und zur Konrektorstochter Veronika. Wie einer zum allwiſſenden Doktor, zum vortrefflichen

Arzt und Charlatan hoffmannesker Art wird, das ist gar hübsch in „Der Geist im Glas" erzählt; wozu es noch eine beachtenswerte Parallele gibt, eine Appenzeller Volkssage, die sich um Paracelsus rankt[210]. In „Der süße Brei" kommt der unversiegbare Glückstopf zur Geltung: auch hier ein Präludium für Hoffmanns schönstes Märchen. „Die treuen Tiere" sind dankbare Tiere („Meister Floh"). Zum „Märchen von der Unke" gehört als Parallele die schweizerische Sage von der Schlangenkönigin[211]; zum „Grünen Schlänglein" ist die Beziehung relativ. Es reiht sich aber dann unter die Vorläufer des Studenten Anselmus und dieses seines Schlängleins „Der arme Müllerbursch und das Kätzchen", wo das Kätzchen eine Prinzessin ist und sich den Müllerburschen zum Mann erzieht. Sehr nahe steht „Hans mein Igel" dem kleinen Zaches. Ein Bauer und eine Bäuerin, denen eine Mißgeburt — oben ein Igel und unten ein Junge — beschert wird; dieses Tierchen reitet auf einem Hahn, womit das Reiterstück des Zaches hoch zu Roß zu vergleichen ist. Überdies hat „Hans mein Igel" frappante Ähnlichkeit mit dem wunderlichen Geschöpf, das Papagei, Magus und brandenburgischer Beamter in einer Person ist („Die Irrungen", „Die Geheimnisse"). Natürlich aber wird er zum Schluß zu einem recht schönen jungen Herrn. „Der Jude im Dorn" ist eine Tanzgroteske, ein bißchen à la „Brambilla". „Der gelernte Jäger" (und namentlich eine in den Anmerkungen mitgeteilte Variante)[212] hat mich eben auf den Zusammenhang des Dornröschenmotivs mit dem Motiv der „Marquise von O . . ." gebracht. Grotesk-hoffmannisch, aber freilich wesentlich gröber, muten „Die drei Feldscher" an, denen fremde Körperglieder (Augen, Hand, Herz) statt der ihrigen, die eine Katze verschluckt, angewachsen sind. Der in den Eisenofen verwünschte Königssohn gemahnt an Anselmus in der Glasflasche, i. e. im

Orkus der Philistrosität. Wie, da Psyche den Amor beleuchtet, wie bei Melusine, beim Schwanenritter, wie in den „Elixieren", in den „Nachtstücken", im „Kater Murr", wird die übermütige Affekthandlung gegen die Macht des unheimlichen Prinzips in den Grimmschen „Drei schwatten Prinzessinnen" bestraft[213]. „Dat Mäken von Brakel" hat sonst keinen Zusammenhang mit Hoffmann; aber Brakel im Paderbörnischen, unweit Corvei, unter dem besonderen Schutze der heiligen Anna von Brakel, kann die Heimat des Herrn von Brakel auf Brakelheim im „Fremden Kind" sein, und gerade die Assoziation vom allerdings ganz anders gearteten Mädchen von Brakel zum „Mädchen aus der Fremde" und endlich zum „Fremden Kind" halte ich für möglich. Sehr nahe steht „Schneeweißchen und Rosenrot" Hoffmann. Das sanfte Schneeweißchen und der Springinsfeld Rosenrot sind zwar beide kleine Mädchen, deuten aber zu lebhaft bald auf die Prinzessin Gamaheh und die Distel Zeherit, bald (sie haben auch einen Schutzengel, ein schönes Kind, das sie im Walde beschirmt) auf die Geschwister Felix und Christlieb in „Das fremde Kind". Ein abscheulicher Zwerg, der ebenfalls vorkommt, wird einmal vor Wut zinnoberrot: man denke, daß „Klein Zaches" den Beinamen „Zinnober" führt. In „Der gläserne Sarg" erklingt dem Befreier, wie dem Studenten Anselmus im Garten des Archivarius Lindhorst, zauberische Musik; ein böser Hexenmeister dringt, wie der Dr. Dapertutto, durch verschlossene Türen, und die Leute der Prinzessin sind von ihm in gläserne Flaschen gebannt (was man auch in „Tausend und eine Nacht" und wiederum im „Goldenen Topf" findet). Vom „Meister Pfriem", dem ewigen Nörgler, gibt es eine seraphische Einrichtungen bekrittelnde Äußerung, wie sie der kuriose Philister Hoffmanns nicht charakteristischer aussprechen könnte: „Es ist übrigens eine gewaltige Dumm-

heit, Pferden, die vier Beine zum Laufen haben, noch ein Paar Flügel anzuheften". Das eindringliche und gewichtige Motiv vom Vergessen der echten Braut kehrt im „Trommler" wieder. In den „Kinderlegenden" kommt oft „Das fremde Kind" — naiv, als Schutzengel gefaßt, nicht als Sproß der Muse und der Kunst — vor. So im „Heiligen Joseph im Walde", wo die gutherzigen Mädchen Schutzengel haben; in den „Zwölf Aposteln", wo jeder Apostel einen kleinen Schirmer sein eigen nennt; in „Die Rose"; und in „Die drei grünen Zweige", wo der Engel den frommen Einsiedler stets leitet, aber ausbleibt, da dieser über einen armen Sünder zu richten wagt. In „Das alte Mütterchen" taucht das von Hoffmann zwar nicht behandelte, aber durchaus hoffmanneske (vgl. Gogoljs „Wij") Motiv der Geisterkirche auf[214].

Das Seltsamste an diesen einigermaßen erstaunlichen Tatsachen ist nun, daß, obwohl zwischen dem Grimmschen Volksmärchen und Hoffmann ein absoluter Gegensatz besteht, diese Differenz doch nicht lehrreiche Gemeinsamkeiten ausschließt. Zumal im „Goldenen Topf", im „Fremden Kind" und im „Meister Floh" bemerkt man volksmäßige Urbilder. Bei den Grimm (das darf man unbeschadet aller Ehrfurcht vor den Trefflichen sagen; sie hatten ja nichts anderes beabsichtigt) sind die Requisiten ganz deutlich zu sehn; die Personen — der König oder der Zauberer, die verwandelte Königstochter, der erlösende Prinz oder glückliche Dümmling, die böse Hexe, der Schutzengel — handeln ein für allemal, fast ohne Inkonsequenzen, ihrem statuierten Wesen gemäß, automatisch, beinahe schablonenhaft. Bei Hoffmann lösen sich die handgreiflichen Gegensätze, die Keime spinnt er aus, feinere Abstufungen kommen auf, Zweischneidigkeiten. Der Zauberer oder König, der Prinz-Erlöser, werden zu neuen Bildern des Edelmenschen; und weil Hoffmanns Wesen und Sehnsucht

auf das Künstlerische geht, sind es große Künstler und Dichter von unbegrenzter Gewalt über Menschenseelen, oder Überwinder von tiefem, unendlichen Gemüt, zu denen sich diese Typen einer volkstümlichen Tradition entfalten — sind die Prinzessinnen Königstöchter von Gnaden und vom guten Blute der Poesie — die bösen Geister Abschaum der großen Schlammwelle des Philistrismus — der Schutzengel ein Elfenkind aus dem unbekannten und doch so bekannten Lande der Romantik. Dabei kommt wieder Hoffmanns Art in Betracht, sich so ein Ding wie eine volkstümliche Märchenfigur mit drolligem Ergötzen von allen Seiten anzusehen, aus recht normalen Fällen seltsame Weiterbildungen zu konstruieren, hineinzudichten, auszudeuten, zu parodieren. Man muß aber schon die wandlungslustigen Prinzessinnen Gamaheh und Brambilla bitten, sich vollends zu demaskieren, damit man in ihnen das alte liebe Dornröschen erkennen kann ... Und darf nicht vergessen, daß unser Dichter den Leser mit Vorliebe mystifiziert und an all diesen Wesen seinen Schmerz austoben, aber auch seine Heiterkeit und komische Genugtuung haben will. Kein Wunder: seine Auffassung vom Märchen war eine ganz andere als die eines Wilhelm Grimm, der ihn widerwärtig fand[215], oder sogar die des Brentanianers Joseph von Görres, der immerhin eine temperamentvollere, südlichere Natur war als Wilhelm, und — mit Genz zu reden — chinesische Eigentümlichkeiten in Stil und Leben hatte. Hoffmanns mit künstlerischer Hypertrophie ausgestattete, vom „magischen Idealismus" (eines Novalis) und von klingender Skurrilität getränkte, nach Farbe, Luftglanz und glühender Formung sehnsüchtige Seele ist gleich weit entfernt von dem harmonischen, weichen, sinnigen Wesen Wilhelm Grimms, wie von den Gepflogenheiten der „tonsurierten Hyäne", die auch sozusagen eine empfindsame Kinderseele hatte[216].

* * *

Etwas anderes ist es, wenn aus dunklen Hintergründen eines tief innerlichen Lebens, aus grauer und schreckender Wirklichkeit Gefühlsklänge wie seltene Paradiesvögel aufsteigen, aus innerlichst künstlerischem Existenzkampfe sich eine purpurne Phantasiewelt loslöst, Abstufungen, Schattenspiele, Typen, Silhouetten, Physiognomien, von einer zauberischen Schönheit oder von einer seltsamen Mystik umstrahlt, sich bilden. Man könnte solche Akte als Kernschüsse der Seele bezeichnen. Dann mag der Dichter selbst sein Werk nur ein Kindermärchen nennen; es ist kein Weltbild aus der Kinderstube, sondern ein problematisches Märchen, dem es an überall verständlicher Allgemeingültigkeit leicht fehlen mag, aber nicht an Kunst und zartem Geist, wenn es auf die angedeutete Weise entstanden ist.

Aber was ist ein Kind? Wie Clemens Brentano an Savignys, hat zwar Hoffmann bei der Verwendung des einen und des andern Märchens an Hitzigs Kinder gedacht, denen auch Chamisso seinen „Peter Schlemihl" widmete; bei der Schöpfung, bei der neuartigen Ausgestaltung aber, an das „kindliche Gemüt" (welches ein freier romantischer Begriff ist). Meint man nun, daß „Nußknacker und Mausekönig" und „Das fremde Kind" mit ihren Heimlichkeiten, die zwischen den Zeilen zu lesen sind, und den verstreuten köstlichen Kameen „Kindermärchen" in dem Sinne sind, daß in ihnen exzeptionelle Begeisterung, ängstlich-ängstigende Sehnsucht nach Kindergemüt webt — so ist dies zuversichtlich wahr; aber gewiß sind sie nicht einfach, schlicht und können auch nicht im gewöhnlichen Tone „sinnig" genannt werden, wie die der liebevollen Pioniere des Volksmärchens.

An sich ist aber nicht abzusehn, weswegen das Volksmärchen literarisch höher einzuschätzen wäre als das Kunstmärchen. Im Gegenteil scheint bei der über-

triebenen Wertschätzung des Volksmärchens eine alte Dosis Sentimentalität mitzusprechen, während das gedemütigte Kunstmärchen nur nach seinen artistischen Vorzügen beurteilt wird.

Unter den Vorgängern Hoffmanns auf diesem Gebiete in Deutschland ist Wieland an erster Stelle zu nennen. Wieland hat Hoffmann meines Erachtens durchaus beeinflußt, wenn auch nicht in dem weiten Sinne, wie Jean Paul, Tieck oder selbst Goethe. Wenn der Jüngere des Ältern auch ironisch — mit offenbarer Anspielung auf dessen Ausflüge in ein etwas vages Altgriechenland — in den „Irrungen" gedenkt[217]. Tatsächlich verhält sich Hoffmann in den „Irrungen" und „Geheimnissen" von ungefähr so zum neuen, wie Wieland durchschnittlich zum alten Hellas; nur, daß sich Hoffmann doch nicht selbst an den Pranger stellt, weil er den Leser lediglich von dem interessanten Lande unterhält, aber soviel Einsicht hat, ihn nicht hinführen zu wollen. Des fernern möchte ich (von der flüchtigen Ähnlichkeit der Jünglinge Agathon und Anselmus abgesehn) darauf verweisen, daß der Zank der beiden Mikroskopisten Swammerdam und Leuwenhoek („Meister Floh") sehr lebhaft die Schlägerei zwischen dem Stoiker Kleanth und dem Pythagoräer Theophron vor dem Hause des Jünglings Phanias in Wielands „Musarion" ins Gedächtnis zurückruft. Freilich gemahnt Hoffmann an Wieland etwa so, wie der Grillparzer des „Traum ein Leben" an Voltaire, also keineswegs nach der Stimmung und dem individuellen Rhythmus. Doch hat eben der bedächtige Reiter des Hypographen bei den Spätern und sogar bei den Gegnern manche Spur hinterlassen auf seinem Ritt ins alte romantische Land[218]. Vor allem aber möchte ich auf Wielands graziöse Beiträge zur Bibliothèque bleue der Deutschen hinweisen, auf seine Märchensammlung „Dschinnistan"[219], die eine der ersten deutschen

Märchensammlungen und aus jener Zeit die bedeutendste ist. Ja, wenn man recht zusieht, ist Wieland chronologisch der erste Dichter des deutschen Kunstmärchens. Nachdem er sich von den „Schönheiten" des Bodmerschen „Noah", den biblischen und profanen Hexametern losgerissen, dichtete er die aus der Ironie des Cervantes und der Lust am Feenmärchen des siècle de Louis XIV gewobene Geschichte des irrenden Ritters Don Sylvio von Rosalva. Das war schon im Beginn der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts[220], also lange vor dem Erscheinen der „Volksmärchen" des Musäus. Als Herausgeber des „Dschinnistan" bekennt sich Wieland erst in der Vorrede zum dritten Bande, die „Weimar, den 18. Merz 1789" datiert und mit des Dichters Namen unterzeichnet ist.

In der Vorrede zum ersten Bande aber hat er schon ein paar angelegentliche Winke gegeben, die von bestimmendem Werte für die Schätzung des Kunstmärchens sein können; obwohl man freilich nicht vergessen darf, daß über diese Definition Romantik und Naturalismus, Überschätzung und ins Gemeine Zerren des Volkstümlichen dahingerauscht, dahingeflutet sind. Wieland gesteht diesen harmlosen Spielen der Phantasie, als die er, der sich mit diesen Märchen im „divino far niente" einiger Frühlings- und Sommermonate beschäftigt haben will, sie betrachten muß, nur dann einen Wert zu, „wenn sie gut erzählt werden", so daß die Leser, „des Unglaublichen und sogar des Ungereimten der Begebenheiten und der Maschinen unerachtet", an sie glauben müssen, nicht bloß „Kinder und geringes Volk", sondern auch „Personen von Erziehung und Geschmack". „Producte dieser Art müssen Werke des Geschmacks seyn, oder sie sind Nichts. Ammen-Mährchen, in Ammen-Ton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen; aber gedruckt müssen sie nicht werden". Man nimmt hier

also doch eine hohe Einschätzung des Kunstmärchens wahr, und, obwohl die pointierte Formulierung Wielands in ihrer — sagen wir — kurzsichtigen Bildungsphilistrosität höchst anfechtbar ist, muß man sie doch gegenüber der einseitigen Überschätzung des Volksmärchens aufs entschiedenste hervorkehren. —

Die meisten in dieser Sammlung enthaltenen Märchen sind — nach Wielands eigenem Geständnis — Bearbeitungen von Märchen des Pajon, der „Mille et un Jours", der d'Aulnoy, der Madame Fagnan, des Hamilton, des Caylus[221]. Anteil am Nachzeichnen und Zurechtrücken haben auch F. H. von Einsiedel und A. J. Liebeskind[222]. Einige Märchen sind aber von Wieland gedichtet (auch sonst ist eben vieles von ihm mit artistischem Behagen nachgebessert, verändert und frei hinzugedichtet worden). Das alles mutet an, wie wenn es nur Morgengold und gar keine brutale Realität und keine menschliche Gemeinheit auf Erden gebe. Die Rede ist hier vom „Stein der Weisen" im ersten, vom „Druiden" im zweiten, vom „Eisernen Armleuchter" und vom „Greifen vom Gebirge Kaf" im dritten Bande der Dschinnistansammlung. Der „Greif", eine sehr hübsche Geschichte von Liebeslist und Liebeslust auf Erden und in den Lüften, und der „Armleuchter", eine weltkluge Verwendung des Aladdinmotivs, können für uns ausscheiden, bieten jedenfalls nur entfernte Analogien zu Hoffmann. Viel intimere Beziehungen zum „Goldenen Topf" hat schon der „Stein der Weisen", wenn auch freilch nur an einzelnen Berührungspunkten. So gibt sich der ägyptische Pseudoadept des Hermes Trismegistos, der den unaussprechlichen Namen Misfragmutosiris führt, für tausend Jahre alt und einen Zeitgenossen des Königs Amasis aus; man kennt aus der Biographie des Archivarius Lindhorst ähnliche Fakta. Dann erscheint eine ganz ungemein komplizierte, abenteuerliche

Geschichte, die besagter Misfragmutosiris von seiner Person berichtet als eine hoffmanneske Vigilie, freilich ohne so viel Einfühlsamkeit und Plastizität. Denn schließlich ist doch diese Spitzbubennovelle mit ihrer „sokratischen" Weisheit auf einem andern Baume gewachsen. Dagegen will es mich bedünken, daß „Der Druide oder die Salamandrin und die Bildsäule" eine ganze Reihe Hoffmannismen enthalte. Der ägyptische Oberpriesterssohn Osmandyas verliebt sich, wie ehemals der königliche Künstler Pygmalion, in eine Statue; er weiß allerdings, daß es ein lebloses Bild ist, glaubt aber sogar, die Statue erwarme unter seinen Umarmungen. Hier hat man also ein milderes Urbild für des Studenten Nathanael Liebe zur leblosen Puppe Olimpia im „Sandmann". Ein anderer Jüngling, Clodion mit Namen, verliebt sich in eine „elementarische Nymphe". Osmandyas, der sich mit ägyptischen und griechischen Mysterien beschäftigt hatte, kannte keine Frauen; Clodion empfindet „Partheylichkeit für die elementarischen Schönen" verbunden mit einer „Abneigung vor den Erdentöchtern". Die „Salamandrin" erscheint dem Clodion in zwei Formen: zuerst läßt sie seine schöne Seele erglühen, dann (ohne daß er sie wiedererkennt) seine Sinne. Die Geschichte des Osmandyas mit der Statue wirkt sogar etwas unheimlich, und noch eine Panoptikumsfigur (des alten Priesters) läßt auch an „Die Automate" von Hoffmann denken. Natürlich taucht „Der goldene Topf", dieses Prototyp des hoffmannesken Sehnsuchtsmärchens, im Gedächtnis auf. Charakteristisch für Wieland ist, daß alles nicht in unseliger Verzweiflung oder in einer Art von Nirwana endet, sondern in braver, kluger Prosa des wohltemperierten Ehestandes. All dieses wahnsinnige Ahnen, all die süßen Schauer (wozu noch gröbere Feeriemittel kommen) läßt Wieland nur spielen, um dem Leser zu zeigen, daß es besser sei, ein hübsches

Weibchen von Fleisch und Blut zu lieben als eine Salamandrin oder eine Statue. So desilluſioniert er. In der Tat haben alles nur die klugen Väter (Calaſiris und Taranes — erſterer namentlich ein proſaiſcher Verwandter des Archivarius Lindhorſt) und ihre diesbezüglichen, mitverſchworenen Töchter (Thermutis und Clotilde) — inſzeniert. Es iſt ein Stück, das von ungefähr mit Novalis oder Hoffmann anhebt und in Kotzebue endet. Hier iſt alles Klugheit und Berechnung. Dem leiſe ironiſchen Nachklang der hohen Liebe im „Goldenen Topf" oder „Meiſter Floh" entſpricht hier ein triviales, fettes, kollerndes Lachen.

Auch Jean Pauls Schrankenloſigkeit iſt bürgerlicher, ſeine Genialität — wenn man ſo ſagen darf — unkünſtleriſcher, ſeine Märchenwelt außerzeitlich, wohlbekömmlicher, ohne tiefere Tragik. Dieſer „Leviathan an Witz und Sentimentalität" (wie ihn Wilhelm von Kügelgen einmal nennt) hatte Herz, Jungfräulichkeit (dabei üppige Fülle und zuweilen Raffinement), aber weder zeichnete er ſich durch viel Geſchmack aus, noch iſt ihm ein brennendes Temperament oder ein ſchweres, beſtimmendes Leid eigentümlich. Zwiſchen dem harmoniſchen, durchſichtigen, über die Abgründe des verwirrten und zitternden Menſchengeiſtes wie Mondenſchein hinweghuſchenden Jean Paul und Hoffmann liegt denn doch auch die ganze romantiſche Schule, deren ſeeleenthüllende Beſchaulichkeit, deren vollkommenere Artiſtik, deren ſchärfere Ironie, deren geringere Gutmütigkeit bei Theodor Amadeus zur Geltung kommt. Am nächſten erweiſt ſich Hoffmann der blumigen Süße Jean Pauls, wenn er irgend ſo ein Wolkenkuckucksheim ſchildert, eine glückſelige Inſel, einen verhüllten Lieblingsgarten der Poeſie. Von ihm hat unſer Dichter dann die epiſche Ruhe bei der aufregenden Ausmalung ſo eines Phantaſielandes, das wie ein Feſt der Schönheit wirkt[223], iſt aber plaſtiſcher, glühender. „Durchs elfenbeinerne Tor

kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Tor einmal, noch wenigere gehen durch! . . . Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, sternengleich, herabschießen und euch mit Feuerfäden umspinnen. Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne"[224]. Zwar eine Schule der Phantasie brauchte Hoffmann — wie mich dünkt — bei niemand durchzumachen. Dagegen . . . die „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler" wären sicher nie ohne Jean Paul entstanden; aber man beachte den Fortschritt: der ältere Meister wäre schwerlich imstande, das mikroskopische Märchenreich des Fürsten Irenäus, den ehrenwerten Fürsten selbst und den ganzen poetischen Hof, so lebensvoll, so brennend, so von Sein durchpulst zu malen, wie Hoffmann[225]. Das macht — Hoffmann sieht viel deutlicher und setzt, selbst im Reiche der Salamander, Geister und Wunderdinge, seiner Phantasie nach der extensiven Seite Schranken; er verzettelt die Intensität seines Empfindens nicht auf Sentimentalitäten und beschönigt nicht (wie es Jean Paul und seine unmittelbaren Schüler tun), sondern sagt selbst im Märchen auf durchaus künstlerische Weise, daß Hofräte, deutsche Jungfrauen, Philister und Pedanten — noch so phantastisch aufgeputzt — Hofräte, deutsche Jungfrauen, Philister und Pedanten bleiben.

„Es mag eine Folge der Urverwandtschaft aller Wesen dieser Erscheinungswelt, mittelst ihrer Einheit im Dinge an sich, seyn; jedenfalls ist es Thatsache, daß sie sämmtlich einen ähnlichen Typus tragen und gewisse Gesetze sich als die selben bei allen geltend machen, wenn nur allgemein genug gefaßt". Also heißt es bei Schopenhauer, da wo er, in „Parerga und Paralipomena", seine „mythologischen Betrachtungen" einleitend, von Goethes „Märchen" (von der schönen grünen Schlange) spricht[226].

Auch hat uns eine langjährige Erfahrung gelehrt, daß man Goethe, den Allumfasser und -Überwinder, so ziemlich für jede literarische Strömung des neunzehnten und ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts als Ahnherrn und Anreger in Betracht ziehen darf. Der Märchendichter Goethe bedeutet zum mindesten den Schlußstein der von Wieland angebahnten Richtung und den Grundstein für das Märchen der romantischen Schule. Im übrigen zeigt sich bald die Prävalenz der einen, bald der anderen Sphäre; entschieden aber kann von der Symphonie dieser Gegensätze gesagt werden: auch das goethische Märchen ist nicht naiv aus der Werkstatt des Unbewußten hervorgegangen, nur aus schöpferischem Gefühl und phantastischer Weltauffassung — sondern durchaus problematisch, mit feiner, bewußter Kunst gearbeitet. Süße Dumpfheit in goldene Schleier gehüllt, verhüllt. Daß aber ungestüme, widerstrebende, verwirrende, kurz gesagt — hoffmanneske Elemente in Goethes sphinxartigem Wesen vorhanden sind, davon zeugen „Die Braut von Korinth" mit ihrem Vampirismus, die griechischen Lamien und Empusen im zweiten Teil des „Faust"; in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" — „Die Sängerin Antonelli", jene nicht allzu belangvolle Geschichte von dem eine treulose Geliebte durch Klingen, Tönen, Ohrfeigen, Beklatschen beunruhigenden und dann zum Schluß milderweise besänftigenden Gespenst — das Intermezzo von dem gleichzeitigen Sprung zweier verbrüderter Schreibtische[227] — vor allem die erste Erzählung des Marschalls Basompierre, die, weil eine so reale Macht wie die Pest hier in ungewissen Formen, von boccaccióser Sinnlichkeit umleuchtet, hineinspielt, eine höchst grausige Wirkung hat[228]. Ferner: die Projektion des Tristan- und Isolde-Motivs ins Magnetisch-Naturwissenschaftliche in den „Wahlverwandtschaften", die Verwendung des side-

risch-tellurischen Somnambulismus und ähnlicher Ideen und Anregungen der Zeit in „Wilhelm Meisters Wanderjahren". Charakteristisch ist es, daß Goethe sich immer mehr einer typisierenden Kunst zuneigt, wie auf begrenzterem Gebiete auch Hoffmann („Prinzessin Brambilla", „Meister Floh"). Aber nun das Märchen. Eine hingebende Beobachtung wird auch hier gleiche Formationen wahrnehmen. Man beachte, daß „Der neue Paris" auf festem Boden lokalisiert ist, und zwar, wie der „Meister Floh" in Frankfurt, in der Nähe des Zwingers und der schlimmen Mauer. Und auch dieses „Knabenmärchen" ist eigentlich kein Kindermärchen, sondern eine artige, liebliche Rokokogeschichte. Was da die Kinderphantasie ausgeheckt haben soll, sieht nun am meisten Mariechen Stahlbaums Träumen in „Nußknacker und Mausekönig" ähnlich: dazu ist die Soldatenspielerei, die Schlacht der Ritter und Amazonen unter Anführung des Knaben Wolfgang und der kleinen Nymphe, zu vergleichen. Die drei schönen Göttinnen oder Frauenzimmerchen, die sich aus den Äpfeln entwickelt haben, spiegeln sich in den drei Töchtern des Archivarius Lindhorst, während dieser selbst in dem Alten von der Mauer, gleichfalls dem Besitzer eines profanen Augen verborgenen, seltsamen, herrlichen Gartens und darin sprechender Vögel, einen interessanten Vorgänger findet. Die kleine Nymphe erscheint mir übrigens blutvoller, fraulicher als Hoffmanns Serpentina, und das Ganze hat auch einen gewissen Stich ins Wielandische. Dagegen vermag ich nicht einen Einfluß der „Neuen Melusine", die man für gewöhnlich in diesem Fall heranzieht[229], auf Hoffmann zu konstatieren. Höchstens, daß die Maschinerie des kunstreichen Mechanikus David Röntgen aus Neuwied da hineinspielt. Sonst aber ist dieses Bijou zwar auch unnaiv (anders als der Eichendorffsche „Taugenichts", an den manche Partien erinnern),

doch nicht weniger unromantisch, zwar leichtblütiger Art (man denke an den Prinzgemahl-Helden), aber klassisch. Mit besonderem Nachdruck verweise ich jedoch auf das schon angeführte Märchen von der grünen Schlange — jenes „lieblichste Märchen . . ., das je vom . . . Himmel auf die Erde herabgefallen ist“[230]. Es erweist sich an Wendungen greifbar reich, die man als spezifisch hoffmannesk anzusehn sich gewöhnt hat. Da steigen die Irrlichter auf, Hexen „von der Verwandtschaft“ der grünen Schlange — also überdies aus der erlauchten Familie des Fräuleins Serpentina und ihrer beiden Schwestern; beim wunderbaren, verzauberten Mops gedenkt man des Berganza; die „schöne Lilie“, Ziel und Krone aller Strebungen, erinnert mit ihrem Jüngling (namentlich, wenn man die Szene der Apotheose in Betracht zieht) an die Tulpenprinzessin Gamaheh mit ihrer Distel Zeherit. Die — schlegelisch zu reden — „lachende Charakteristik und holde Zartheit“ an die „Prinzessin Brambilla“, wo auch jener im Vorgefühl die Romantik parodierende, dabei romantisch-tolle und doch wiederum schöne und sehnsuchtsvolle Gesang der Lilie stehen könnte:

„Was helfen mir die vielen guten Zeichen?
Des Vogels Tod, der Freundin schwarze Hand?
Der Mops von Edelstein, hat er wohl seinesgleichen?
Und hat ihn nicht die Lampe mir gesandt?
Entfernt vom süßen menschlichen Genusse,
Bin ich doch mit dem Jammer nur vertraut.
Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse,
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut!“

„Das Geheimnis ihres Maaßes und ihrer Freyheit, ihres rhythmischen Fortschrittes und ihres schön entfaltenden Überflusses hat, für unsre Sprache wenigstens, Goethe entdeckt; und die Art wie Tieck seinen Styl, besonders im

Wilhelm Meister und in dem goldenen Mährchen, dem Mährchen par excellence, studiert haben muß, um es ihm so weit abzulernen, würde allein schon einen Sinn für dichterische Kunst bewähren". Also Wilhelm Schlegel, bei Gelegenheit der Kritik von Tiecks „Volksmärchen" im „Athenaeum"[231]. Man weiß: Meister Ludwig neben Meister Wolfgang. Nicht bloß Schillern zum Tort, wie es in unsern braven Literaturgeschichten heißt, haben's die bösen Brüder Schlegel getan. So einfach zum Tort geschieht dies gar nicht. Für uns ist das erlauchte Zeugnis eines der Programmredner der Romantik entscheidend. Das Märchen der romantischen Schule von Goethe abgeleitet (selbstredend gibt es nachher Wechselwirkungen). Aber so entwickelt sich das deutsche Kunstmärchen. Hoffmann wird die aufs exquisiteste verfeinerten artistischen Waffen mit Virtuosität handhaben können. Sein auf psychologischer Basis gegründeter Abfall von aller Klassik wird ein neuer Faktor sein. Libanon und Antilibanon — dieser glänzende Virtuos und die wackern Sammler der Volksmärchen.

Noch bereiten die Märchen der großen und kleinen Romantiker die komplizierte Melodie Hoffmanns vor oder begleiten sie scharenweise als große Ereignisse und kleine Erzeugnisse der Zeit und des Tages.

VIII.

Bilanz des romantischen Märchens.

In der verzeihlichen Tendenz, wenn man von Romantik hört, immer nur an die „romantische Schule" in Deutschland zu denken, sollte man sich nicht zu weit gehen lassen. Indien, Judäa, Hellas, Rom, Mittelalter, Englands fair fancy, Victor Hugo, Baudelaire ... Auch ist deutsche Romantik nicht in der romantischen Schule bloß. Selbst wer nur die beiden letzten Jahrhunderte in Betracht zieht, muß zugeben, daß Goethes „Faust" der Romantik höchste Blüte ist. Schiller, Hölderlin, Wieland, Jean Paul, Heine, Hebbel, ja Nietzsche und Gottfried Keller, mit ihrer „lieblichen Sünde", ihrer leidenschaftlichen und fruchtbaren Liebe zur Schönheit, können im weitherzigen und etwas unberechenbaren Sinne als Romantiker bezeichnet werden. Immerhin ist versöhnliche Begrenzung und Bescheidung geboten; doch selbst die beste bis jetzt durchgeführte Einteilung des reichen Themas von der romantischen Schule — Ricarda Huchs „Blütezeit" und „Verfall" — erscheint mir zu schematisierend und darum reformbedürftig. Aber freilich — es ist eine schwierige Frage! Hüten muß man sich, daß einem das luftige, sinnreiche Wort „Romantik", das so köstlich eingefriedigt und so wunderbar flockig ist, nicht auf leichten Schwingen davonfliegt. Und dennoch kennt die Wissenschaft keine Fetische, und es bedarf einer genauen Formulierung. Jedenfalls

meine ich, daß die Frühzeit nicht in allen Verhältnissen, in jeder Richtung, Blütezeit ist und daß es in der Periode der Ausbreitung und des Verfalls Dichter gegeben hat, die mit jeder Faser jener einen Idee Adepten waren. Ein brennendes Streben in sich trugen, eine künstlerische Sehnsucht, das Land der Verheißung zu erreichen, das Traumbild in seiner ganzen schrankenlosen Köstlichkeit festzuhalten. Auf daß es heilige Wirklichkeit werde: ein Himmelreich auf Erden, ein Existieren durch die Ewigkeiten alle. Daneben allerdings auch Menschlein, denen trotz strebendem Bemühn, keine Erlösung zuteil ward — kleine Lateiner — „sächsische Schweiz", sagt Nietzsche wegwerfend (ungerecht gegen die romantische Musik, von der er gerade spricht, und gegen jene wundervolle Gegend, aber trefflich resümierend). Es verhält sich in der Tat so: wir haben ragende Gipfel — Novalis, Tieck, Kleist, Brentano, E. T. A. Hoffmann — — noch einige mehr; und daneben die Begleitung, den cortège, die Gefolgschaft, den Troß, den banalen Refrain: „Lavendel, Myrt' und Thymian — das wächst in unsrem Garten". Der Busen harrt sehnsüchtig und das Blondhaar ist zu Zöpfen wohlgeflochten; aber der schmucke Freiersmann kommt und kommt nicht. Oder wie Hoffmann sagen würde: Der Teufel muß auf alles seinen Schwanz legen[232].

Dennoch ist es schwer, exakt zu arbeiten, ohne zu schematisieren. Ja, so barbarisch dieser Wunsch erscheinen mag — es ist schade, daß wir keine literaturpsychologischen Kategorientafeln haben. Wir könnten dann sicher, präzis, trocken — aber wissenschaftlich vergleichen. Was hilft sonst das Tappen im Dunkeln? Und war es nicht Novalis, der diesen Widerspruch in den Satz gebannt hat: „Das Leben der Götter ist Mathematik"? Denn er suchte sich klar zu werden über den Hang zum Unklaren, zum Unbewußten, zum Märchen[233].

Nun weiß man, daß Hoffmann, schon rein chronologisch, nichts weniger als ein Pfadläufer der Romantik ist, nicht zu ihrer — oder besser, nicht zu der romantischen Schule Priesterschaft gehört. Vollends wären da zwei Angelegenheiten: Hoffmann als dichterisch-künstlerische Individualität, als Einziger — und Hoffmann als Etappe in der Geschichte der deutschen Dichtung, als Drahtpuppe einer Idee; als großer Akteur — und als Drahtpuppe unter Drahtpuppen. Nicht der Anreger (als der er in großen Zügen kommende Zeiten andeutet), sondern der Könner Hoffmann entscheidet. Wir aber haben es hier mit Beziehungen zu tun — nicht mit den persönlichen, bewußten Beziehungen Hoffmanns, sondern mit den unbewußten und gleichsam logisch einleuchtenden. Seine Märchen, die feinsten Blüten seines Könnens und Wesens, sind reiche Ergebnisse der romantischen Kunst.

Gegen eine Philisterliteratur gewendet, hat die romantische Poesie von vornherein einen Hang zum Wunderbaren, zur „unbegriffenen Wahrheit"; aus Sehnsucht und Ekstase geboren, sucht sie im Phantasiespiel des Märchens Erlösung. Sie ist des üblichen, zudringlichen Lichtes satt und schmachtet nach Wärme und nach der „mondbeglänzten Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält" und, mit ihren weichen Umrissen, sprechende Stille, Werden und Wachsen in Musik in sich birgt. „Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an" — sagt, abgekehrt von des Tages Lärm, aber den spielenden Quellen des eigenen Erlebens lauschend und hellseherisch durch die Schleier einer seltsamen Wissenschaft blickend, Novalis. „Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft" — einer mystischen Zukunft (versteht sich), in der Innenleben und Weltganzes identisch sind. „Ein Märchen" — schreibt er ein andermal in den Fragmenten — „ist wie ein Traumbild,

ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Fantasie, die harmonischen Folgen einer Äolsharfe, die Natur selbst"[234]. So wird das Märchen von einer auf und ab wogenden Mystik erfüllt — Symbol, Maske und Geheimsinn dichterischen Erlebens — zum Hort der Romantik proklamiert. Es muß das Unsagbarste gesagt werden, wie in den Halluzinationen und Traumbildern der Hymnen an die Nacht. Auf unbegrenztes Idealisieren und Symbolisieren laufen diese Schöpfungen hinaus. Dazu bemerkt Ricarda Huch: „Novalis' Ansicht, der Roman müsse Märchen werden, ist nicht so überspannt, wie man zunächst denken möchte. Wenn man sich etwa vornimmt, die Lebensläufe verschiedener, beliebiger Menschen nach Märchenart zu erzählen, indem man sie liebevoll genau betrachtet, die kleinen seltsamen Zufälligkeiten und Verknüpfungen sich nicht entgehen läßt und alles als bedeutend ansieht, so wird man finden, daß jedes, auch das ärmste Leben, so wunderbar wie irgendein Märchen ist. Und will man noch die Personifikationen und wunderbaren Anschauungen der Natur haben, die wir im Märchen gewöhnt sind, so brauchen wir uns als Erzähler nur ein Kind oder einen mit kindlich frischer Phantasie begabten Menschen vorzustellen. Unter den neueren Romanen kommt Kellers „Grüner Heinrich" diesem Ideale sehr nahe"[235]. Ich finde das sehr fein und sinnig gesagt; wenn auch die idealisierende und stilisierende Richtung (auf eine besondere Art von Schönheit) sich in der deutschen Romantik eher aktiv zeigt, als dieses Hineinspinnen von Gold und weiser Köstlichkeit, das die Dichterin sieht. Auf Tieck passen jene Worte noch am meisten, von dem über Meister Gottfried eine elastische Linie zu Ricarda Huch führt.

Die Märchen des Novalis sind solche wundervoll stilisierte, tiefe und echte Urtypen des romantischen Kunst-

märchens. So das köstliche Motiv von Hyacinth und Rosenblütchen. Der Dichter braucht nicht nach dem Anfang der Dinge zu forschen, weil er in sich selbst Natur und Offenbarung erlebt; das ist wohl der dürre Sinn dieser Perle aus den „Lehrlingen zu Sais". Einen Schlüssel gewährt jenes Distichon, das lange Zeit nach dem Tode des Novalis veröffentlicht worden ist: „Einem gelang es, — er hob den Schleier der Göttin zu Sais — Aber was sah er? — Wunder des Wunders, sich selbst"[236].

Welches ist nun der wesentliche Unterschied zwischen diesem Paar und der Distel und Tulpe etwa, die sich in Hoffmanns „Meister Floh" lieben? Welches ist der Unterschied zwischen Novalis und Hoffmann? Es fällt auf, daß es für Novalis zwei Welten gibt — der Seele und der Sinnlichkeit, die überdies ineinanderfließen. Carl Rosenkranz hat einmal vom „unbewußt-dämonistischen Raffinement", vom „feinsten Epikuräismus" solcher Mystiker gesprochen[237]. Aber von der Poesie ist für Novalis alles a priori durchleuchtet. Hoffmann, weit weniger esoterisch wirkend und mit größerem Scharfblick fürs Profane, sieht ein feindliches Prinzip, sieht den Dualismus in dem scharfen Kontrast zwischen Poesie und Alltag. Auch er überwindet diesen Alltag; aber seine Ausklänge hüllen einen bittern Kern ein; viel reichere Erfahrung spricht aus dem Schicksal der Distel Zeherit und der Tulpenprinzessin, ja selbst des Anselmus und der Serpentina, die in ein Nirwana eingehen, als aus des Novalis: „Hyacinth lebte nachher noch lange mit Rosenblütchen unter seinen frohen Eltern und Gespielen, und unzählige Enkel dankten der alten wunderlichen Frau für ihren Rat und ihr Feuer; denn damals bekamen die Menschen so viel Kinder, als sie wollten". Bei Novalis aber wie bei Hoffmann schimmert das Chaos unter der blauen Schönheit, das Unbewußte ist herausgearbeitet.

Novalis — das ist der einfache Fall — der Glückbringer — herzinnig und unvergänglich. Nicht das Seelische, wohl aber das Artistische Hoffmanns erscheint voraussetzungsreicher, komplizierter — obwohl er (wie Tieck) eine leichtere Hand hat als Novalis. Das Märchen des Klingsohr, das den ersten Teil des „Ofterdingen" abschließt[238], wunderhold, aus zahllosen Lyrismen gewoben, aus Milch und Purpur zusammengeflossen, vom Glanze sanfter Schönheit verklärt — ist eben doch nicht losgelöst von des Dichters berückender Subjektivität und darum nicht anschaulich, nicht ein gegenständlich Gestaltetes. Novalis hinterläßt den Eindruck des Genialsten unter den Strebenden, mit den heißen Augen; Hoffmann den des größern Könners. Stets aber begleitet unsern Helden die Vorstellung von einem „kindlichen Gemüt", das in der Form des Theobald (im „Magnetiseur") am meisten dem Urbild — Novalis ähnlich sieht; er ehrt dieses Vorbild, das er vollkommen rezipiert und absorbiert hat, indem er die Erzählung des alten Bergmanns aus dem „Ofterdingen" in den „Bergwerken zu Falun", den Wartburgkrieg im „Kampf der Sänger" auf seine doppelseitige, dämonische, weniger zarte Weise, künstlerisch expliziert[239]. Charakteristisch ist es, daß bei beiden Dichtern die Landschaft sich wie ein inneres Phantasiebild gibt, wie ein reproduzierter Gefühlszustand, un paysage est un état d'âme: ich habe schon gesagt — nach dem Sinne und Herzen Salvator Rosas, Claude Lorrains, Böcklins. Daß aber doch bei Novalis alles wie flüssiges, lyrisches Gold gleitet — bei Hoffmann aus dem Seelischen herausgenommen, präzisiert, verselbständigt, greifbar und wirksam ist.

Dann aber der integrierende Bestandteil, das Symbol der Reinigung und Veredlung — die blaue Blume des Novalis, zu der all die duftigen Linien der Romantik

führen, das Objekt flammender Sehnsucht und unendlicher Begeisterungsfähigkeit; Goethe in dem Lilienmärchen („Märchen") wendet sich der mystischen weißen Blume zu, und Hoffmanns kapriziös angelegter Garten webt im Dunstkreise jener holdseligen Lilie, zu der der Jüngling Phosphorus in unsäglicher Liebe entbrannt ist („Der goldene Topf"). Die Ansätze zu einer neuen, symbolisierenden Mythologie, wie sie ein Friedrich Schlegel im goldenen Zeitalter der Seele und der mystischen Einheit und Vielheit forderte, damit „das unsterbliche Feuer nicht rein und roh" verflackere — sind hier weiter ausgeführt, die heiligen Gefäße neu gefüllt, sensu allegorico neue, heimliche Wahrheiten gesagt[240]. An Goethes „Märchen" knüpft auch die in diesem Klingsohrmärchen, vom König Arctur mit der nördlichen Krone, der übersinnlich-sinnlichen Sophie, den höchst variablen Größen Eros und Ginnistan, der kleinen, wundersamen, verschlagenen Fabel, der elenden Schreiberseele mit poetischen Aspirationen (letztere ist mit dem Magister Tinte im „Fremden Kind" zu konfrontieren), in Erscheinung getretene Idee von der lebendigen Korrespondenz der Sinne, die bei E. T. A. Hoffmann und dann erst bei Baudelaire, Verlaine und den Modernen Nachklang gefunden hat[241].

Gerne würde ich Novalis und Hoffmann mit Petrarca und Boccaccio in Parallele bringen. Ein Vergleich möchte doch wohl nicht ganz so hinken, wie es Vergleiche gewöhnlich tun, und vielleicht sogar von fühlbarem Nutzen sein. Tatsache ist, daß nicht nur Boccaccio, sondern auch Petrarca (obwohl als Dichter sentimentalischer als Novalis) gesündere, Siegesluft atmende Naturen waren — gegenüber den beiden deutschen Romantikern. Hier muß auch gesagt werden, daß es eitel Gaukelei sei, wenn behauptet wird, Hoffmann (ähnlich heißt's auch von Victor Hugo in Relation zur französischen Romantik) hätte nur

glücklich errafft, was andere schufen. Auch seine Märchen sind Resultat einer Weltanschauung, nicht „bloß" künstlerische Form. Diese Weltanschauung darf, bei aller Verwandtschaft, doch nicht mit der des Novalis auch nur annähernd identifiziert werden: gegen jene unglaublich ätherische Atmosphäre gehalten, wogt und brandet hier Realität, und die grenzenlose Phantasie kämpft bei Hoffmann stets mit der unendlichen Prosa des Lebens. Novalis ist der lichtere, englischere Dichter; aber gewisse Stürme und Schmerzen, die nur besonders tiefe Dichternaturen durch Göttergunst in überreicher Fülle auskosten, haben beide gemein; das verknüpft sie mit Kleist, dem Wilden und Milden, und trennt sie von Tieck.

Märchen in der Waldeinsamkeit zu lesen . . . Dithyrambik ist hier nicht am Platze; aber dürr realistisch, herbstlich läßt es sich gar nicht sagen. Ludwig Tieck ist ein Zauberwort. Allerdings — er dichtete nicht mit Herzblut. Er hat seine Dichtungen nicht erlitten, nicht in wühlenden Qualen hervorgebracht. Kleists Seele hat in unsäglichen Schmerzen geboren, Hoffmann wäre an seinen Visionen zugrunde gegangen, hätte er nicht die Gabe besessen, sich selbst abzukühlen durch seine köstliche Ironie. Tieck war wesentlich glücklicher. Er wußte wohl, daß es wenig Süßes aus dem Kelch des Lebens zu schlürfen gab: von früher Zerrissenheit, vorzeitiger Blasiertheit, Vertrautheit mit den Enthüllungen, Elixieren und Praktiken des zeitgenössischen Moderomans (Rousseau, Richardson, Rétif de la Bretonne) zeugen beredt „William Lovell" und „Abdallah". Er spürte die revenants in den öden, tonlosen, düstern Räumen — er empfand die Welt einer beschränkten Konsequenz und stumpfen Brutalität. Aber er hatte die souveräne, die göttliche Leichtigkeit. Seine Visionen sind reizend duftig, zauberisch; seine Ironie ist herzerfrischend und hat nicht das Schneidende (obwohl

er oft zu schneiden beabsichtigte), es fehlt ihr jener hoffmanneske Tropfen Wermut, der doch ein ewig Lebendiges ausmacht.

Die Lyrik ist der Mutterschoß des Tieckschen Märchens; eine vornehme Lyrik und doch an Empfindung und Anschauung reich. Aber das Artistische geht ihm zuversichtlich über die Seele des Werkes. Ricarda Huch hat eine wohlbedachte, klare Formel für Tiecks leuchtende, zierliche Gewebe gefunden: „Die Begebenheit an sich wäre nichts ohne die liebliche Sprechweise, die wie ein Geläut aus der Ferne an unser Ohr klingt, die alles Unbedeutende ausgeschieden zu haben scheint, dem Tropfen Rosenöl vergleichbar, der aus Hunderten von Rosen herausgepreßt, das Süßeste darstellt, das nach der Vertilgung des Vergänglichen übrig geblieben ist . . .“[242]. Tieck selbst gibt in der „Reise ins Blaue hinein“ gleichsam eine vertrauenerweckende Einführung in das Land seiner Künstlerträume. Ein Abenteuermärchen, das auf denkbar breitester Grundlage — auf Ritter- und Hintertreppengeschichten ganz unverballhornter Natur — fußt, wächst sich zu einem reichen, beglückenden Kunstwerk aus — duftig, zart, lyrisch, stark. „Das echte Märchen erschließt mit seinem Kinderton und dem Spielen mit dem Wunder eine Gegend unseres Gemütes, in welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht. Unsere ersten und heiligsten Verhältnisse zur Natur und der unsichtbaren Welt, die Basis unseres Glaubens, die Elemente unseres Erkennens, Geburt und Grab, die Schöpfung um uns her, die Bedürfnisse unseres Lebens, alles dies ist wie Märchen und Traum und läßt sich nicht in das auflösen, was wir vernünftig und folgerecht nennen. Darum die Heiligkeit und das Wunderliche, Unbegreifliche aller alten Sagen . . . Alles Geschichtliche, Politische, Historische ist schon, wenn auch edel und groß, ein Angeleitetes; hier werden schon jene

ersten Urbestimmungen der Menschheit als etwas Unerschütterliches, das sich von selbst versteht, vorausgesetzt, als etwas, das keine Verwunderung, keine Untersuchung mehr erregen soll"[243]. Auf diese Weise ist das romantische Weltanschauungs- und Kunstmärchen zwar nicht energisch definiert, aber bildlich beleuchtet: in Worten, die wie ein Strahlengeflimmer oder ein Schwarm farbiger Schmetterlinge sind. Ich empfinde die Berechtigung, diese Tiecksche Selbstanzeige auch von Hoffmann gelten zu lassen. Für Tieck wie für Hoffmann ist das Märchen göttliche Kraft, leuchtendes Kristall, kindliches Gemüt, Schwanengewand, Quintessenz der Weltanschauung. Daher sind auch beide — ut ita dicam — Klassiker der Mischform, der artistischen Mischung aus Phantasie und Wirklichkeit, des Einkleidens natürlicher Geschehnisse in ein verinnerlichendes Mysterium, in Glast und Schimmer und des Auflösens mysteriöser Geschichten in irdische Natürlichkeit — kurz gesagt: der Märchennovelle.

Tieck steht etwa in seinen „Volksmärchen"[244] Charles Perrault und manchen conteurs des Rokoko am nächsten. Man hält bekanntlich die Sammlung für die erste Publikation der Berliner Romantik: Wackenroder und der verbummelte Literarhistoriker E. J. Koch hatten Tieck auf die Volksliteratur hingewiesen. Aber dieser Künstler gab nun keineswegs die Volksmärchen oder auch nur auf Löschpapier gedruckte, in Jahrmarktsbuden feilgebotene Geschichten mit felsenfester Akribie heraus — vielmehr dichtete er um, modifizierte Ton und Inhalt, rekonstruierte, streute aus seinem Füllhorn Eigenes ein — Lyrik, Schreckhaftes, Parodistisches, Satirisches, Gutes, Schlechtes. Verhöhnte darin die halbe Aufklärung des Aufklärungszeitalters, unnaive Schwächen der Weiblein, bekriegte die Philister, übergoß sich selbst mit Ironie, gab holzschnittmäßige Bilder. Ließ aber auch seine süße Harfe ertönen und warf

das Netz dämonischer Bestrickung aus, ließ gedämpfte Schauer spielen und steigerte die ahnungerfüllte Unheimlichkeit zu brennenden Effekten.

So war Tieck und so blieb er stets — im Grunde eine bis auf den heutigen Tag rätselhafte Natur. Die flatternden Bande, interessante Gemeinsamkeiten und lehrreiche Differenzen artistischer Natur zwischen dem Märchen (der Märchennovelle) Tiecks und demselben Genre Hoffmanns hätten eigentlich — bei dem aparten menschlichen Verhältnis dieser Dichter — die Forschung besonders interessieren sollen. Einstweilen verdanken wir Ellinger etliche wertvolle Nachweise aus dem Gebiete der Motiventlehnungen. So der Beziehungen Hoffmanns zu jenen empfindsamen Liebesgeschichten, Klosterabenteuern usw. — den Musäus-Tieckschen „Straußfedern". Ferner ist von Ellinger darauf hingedeutet worden, daß die schöne Geschichte, der Bruder des Archivarius Lindhorst sei aus Desperation üblerweise unter die Drachen gegangen, auf eine Reminiszenz aus Tiecks „Verkehrter Welt" zurückzuführen ist; da trifft man nämlich die Melpomene an, eigentlich eine Hofratstochter, und nur aus Desperation Muse geworden. Auch hat dieser Hoffmannexeget „Die Jesuitenkirche in G." zum „Franz Sternbald" in richtige Relation gesetzt[245].

Es ist eine, ich möchte sagen heilige Süße, die über der fatalistischen und mindestens im ersten Teil von der Aureole des Rein-Märchenhaften bekränzten Geschichte des „Blonden Eckbert" liegt. Motive und Empfindungsgehalt tauchen z. B. noch in Grillparzers „Ahnfrau" und „Kloster zu Sendomir" auf. In der Gesamtstimmung erscheint hier Tieck als ein Vorgänger Hoffmanns (und namentlich Poes); aber diese hinblutende Atmosphäre der Waldeinsamkeit ist lyrischer, sogar musikalischer, natürlicher, manchmal allerdings auch banaler. Zuweilen hat

man den Eindruck: mehr preziöser, mehr nuancierter Eichendorff. Eine Landschaft von Tieck ist gemütvoller, sinniger, weniger stilisiert und auch weniger persönlich als eine von Hoffmann; aber doch bestrickend, erlköniglich-böcklinisch (just im „Blonden Eckbert"). „Die Felsen um mich her gewannen jetzt eine andere, weit seltsamere Gestalt. Es waren Klippen, so aufeinander gepackt, daß es das Ansehn hatte, als wenn sie der erste Windstoß durcheinander werfen würde". „In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude". Im einzelnen findet man sonst wenig Übereinstimmung mit Hoffmann: Gesichtsverzerrungen, einen seltsamen, superklugen Vogel — unglückseligen Fatalismus. „Ich öffnete endlich den Käfig, steckte die Hand hinein und faßte den Hals, herzhaft drückte ich die Finger zusammen, er sah mich bittend an, ich ließ los, aber er war schon gestorben". Kaum hat jemand einen bösen Vorsatz gefaßt, so ist dieser ausgeführt. Doch dreht es sich hier nicht um den theatralischen Fatalismus der Schicksalstragödie. Gefühl, Lyrik, Stimmung ist alles — milder als in Edgar Poes „The Raven", etwa wie in Walter Calés wunderbaren tieftraurigen Versen: „Es rinnen rote Quellen / um mein gesegnet Haus, / es tränkt ein schwarzer Reiter / sein schwarzes Roß daraus . . ."

Die ernsthafte Freude und ästhetisch-vergnügliche Trauer, die Tiecks Märchennovellen auslösen, geht auf die dunkelglühende Stimmung zurück, die dieses Künstlers eigene, stille Sprache erzeugt[246]. Seine Lyrik umspinnt mit

Leidenschaft und doch mit einem gewissen Behagen regelmäßige Märchentypen; während Hoffmann sich auf das Psychologisieren, auf das Eindringen in Ausnahmefälle besser versteht. Es ist merkwürdig: Hoffmann der Visionär arbeitet mit den Dingen um ihrer selbst willen, der Artist Tieck hängt Träume an sie. Darum sind „Die Bergwerke zu Falun" exakter, einprägsamer, einziger, „Der Runenberg" allgemeiner, aber auch mysteriöser, lyrischer; die „Bergwerke" mehr apart und exotisch, der „Runenberg" zuweilen etwas konventionell, aber schweigsam, keusch. Beide Geschichten — an sich Seelengemälde künstlerischer Naturen — gehören in jene bunte Reihe, die sich um seltsame Durchleuchtungen des brennenden Metalls, Ringen und Sehnen nach dem goldenen Vlies rankt. Mit solchen verwirrend-komplizierten Problemen haben sich Novalis, Grillparzer, Puschkin („Der geizige Ritter"), Balzac („Eugénie Grandet"), Ibsen („John Gabriel Borkmann") — jeder in seiner Weise — abgefunden. Hier erscheint das Motiv naturgemäß besonders wild, bis zur Weißglut, gesteigert; aus dem Alltag auf eine nervenbelebende, nervenerschöpfende Höhe gehoben. Im „guten, frommen, ebenen Land" (wie Tieck sagt) kann einem so etwas gar nicht passieren; nur wo „das güldene Blut" klingt und die „gelben Augen rufen". Und gewiß zeigen sich auch schon reiche Ansätze zu Hoffmanns Beschreibungen der kranken Psyche — wenn auch etwas allgemeiner Art: „Ich kenne dich Wahnsinn wohl . . . Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder aus den Bergen nicht auf mich zu?" „. . . und dann fühle ich es (das Gold) innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freuden immer röter und herrlicher". Denn Tieck ist zum seelenkundigen Schwan von Avon in die

Schule gegangen und hat den „König Lear" mit Nutzen gelesen. Und stellt er den innerlichen nicht zu besänftigenden Gegensatz zwischen den lebendigen Blumen und den kalten Metallen, der stillen, zurückhaltenden Bescheidenheit und der weinenden, nagenden Sehnsucht auf — so wird Hoffmann auf dem fruchtbaren Boden dieser Idee seine „Datura fastuosa" anpflanzen.

Hoffmanns Meisterwerk, dem „Goldenen Topf", geht Tiecks „Pokal" (wenn auch nicht gerade pfadkündend) voraus. Da ist es also ein Pokal, aus welchem dem Helden — einem immerhin sinnlichern Freier als Anselmus — das Bildnis seiner Geliebten in wundersamer Weise emporsteigt. Auch ein alter, gelehrter Zauberer findet sich, der aber viel farbloser ist als Hoffmanns Magier. Als durchaus eklektisch-abgeschliffen, typisch-romantisch muß ich die Zaubergeschichte „Pietro von Abano" bezeichnen: ein katholisierend aufgefaßter Truggeist in Humanistengestalt, ein satanischer Diener, Vampirismus (Ehe mit einer Toten) kommen da vor, sind herbeigewälzt und eher zu einem Kunststück denn zu einem Kunstwerk verwoben. Als ein großer Meister im Märchenerzählen, der alles still und ruhig entwickelt, mit Schönheitssinn und Feingefühl unschuldige Gebilde formt, ohne sie mit Bitternis zu imprägnieren, den Leser wie mit einer „sanft fantasierenden Musik ohne Lärm und Geräusch" umgibt, daß er ruhig auch das Nachtönen, den seelischen Schmelz, genieße — erscheint Tieck in dem Märchen „Die Elfen". Es hat mit dem „Fremden Kind" Merkmale, Prädikate, bis zu einem gewissen Grade auch die tiefere Bedeutung gemein. Der wundervolle Reiz des Tieckschen Märchens entfaltet sich besonders farbig in der Ausmalung des Elfenreichs. Die Verknüpfung der Welt des Menschen mit der Welt der Geister, der Natur und Poesie durch das Kind wirkt bei Tieck zarter, rührender — bei Hoffmann ernster, be-

deutsamer. Es ist auch als substanziell zu vermerken, daß der weniger scharfsichtige und scharfhörige Tieck in den „menschlichen Partien" zuweilen versagt. So gleich zu Anfang, wo die Naivität („Wo ist denn die Marie, unser Kind?" fragte der Vater. — „Sie spielt draußen auf dem grünen Platze", antwortete die Mutter, „mit dem Sohne unseres Nachbars") an gewisse ominöse Sätze in französischen Übungsbüchern erinnert. Hoffmanns Überlegenheit zeigt sich im reichern und tiefern gedanklichen Ausbau; sodann im Kontrastieren der begnadeten Kinder, des alten Barons Brakel, der auch einmal das fremde Kind gekannt hatte, der still prosaischen Mutter, der aufdringlich prosaischen Verwandten und des unausstehlichen Magisters Tinte. Tiecks „Elfen" sind kindlich, sinnig, wenn auch keineswegs unproblematisch; Hoffmanns „Fremdes Kind" unnaiver, aber psychologisch, gedanklich ergiebiger.

Und doch war dieser Tieck keine einfache Natur, kein kindliches Gemüt. Man lese sein „Zauberschloß", wo er, auf die alten Tage, in Hoffmann und — Müllner den Fatalismus, Byronismus und was drum und dran hängt mit Virtuosität (Witz, Grazie, Ironie und — nicht zuletzt — Naivität) angreift und persifliert, indem er das Unheimliche, Romantische als prächtiger Rokokofabulierer ad absurdum führt. Trotz allem bleibt Hoffmann der größere Dichter (ich meine: nicht nur als „phantastisches Genie", sondern auch als Menschenschöpfer und Entschleierer), Tiecks Muse eine Weltdame und Tieck selbst ein König unter denen, die da weitherzig leben und — Gott und dem Publikum ein Wohlgefallen — nach rechts und nach links schreiben können.

Bei Clemens Brentano gelangen Schönheit und Exzentrizität der Romantik hart bis zum höchsten Gipfel. Es ist in jeder Beziehung bequem, ihn in die Familie des Archivarius Lindhorst, bzw. dessen Ahnherrn, des Jüng-

lings Phosphorus, einzureihen; „wollte doch Arnim scherzweise die ganze Familie Brentano aus einer Verbindung von Feuer und Magnetismus konstruieren". Die Steigerung der temperamentvollen, verschnörkelten, daherbrausenden Weise bei dem ideellen Familienmitglied Hoffmann ist unverkennbar[247]. Dennoch: die Märchen des Clemens Brentano sind, wenn man sich so ausdrücken darf, deutscher als die Hoffmanns. Und freilich ist deutsche Romantik ein in andern Farben Strahlendes — lachend, schluchzend, doch voll Lust, voll leuchtender Kraft. Jene Romantik, die bis auf Scheffel, wenn auch nicht gerade bis auf Alfred Mombert, geht: Altheidelbergromantik. Oder: Vaduz — Valdulsch — das süße Tal. Hoffmanns Romantik ist nicht so gemütvoll, so rheinisch, so sonnendurchleuchtet, sonnentrunken; sondern aus Sehnsucht entsprungen, brennend, glühend, orientalisch. Die Süße fehlt ihr, nur verzehrende Sehnsucht nach Süße wallt auf. In Heine und Hoffmann lodert ein prometheischer Funke, sie sind gespaltene Naturen, was man von Brentano nicht so ohne weiteres sagen kann. Brentano hat nämlich, trotz allen unruhigen Dunkelheiten, trotz aller Hinneigung zu derber Liebeslust und katholischer Mystik (Rosablanka, Rosaläta, Rosatristis, Dolores), etwas vom besitzfrohen Horthüter. Ein realistischer Einschlag wohnt übrigens auch in seinen Güterspenden, der mir sogar nach der Richtung Liliencron hinzudeuten scheint.

Ich nehme eins der Brentanoschen Märchen[248] vor: „Das Märchen vom Schulmeister Klopfstock". Auch hier wird das Reifwerden des Dichters, aber scheinbar ohne jede Absicht, dargestellt. Man entdeckt sofort den rücksichtslos-närrischen Geist der Shakespeareschen Komödie. Die Geschichte erscheint zu toll, um von Eichendorff, zu töricht, um von Mörike, zu wenig eindringlich, um von Hoffmann zu sein, dessen urbanere und graziösere Prin-

zessin Brambilla aber von der brentanesken Prinzessin Pimperlein als Schwester umhalst werden könnte. Der Eindruck bleibt: Hanswurstiade, commedia dell'arte, geistvoller Unfug, verschwenderische, flimmernde Clownerien eines Wintermärchen-Autolycus der Poesie. Ein Gezwitscher von tausend Vögeln erbebt in frohem Schwung und schmilzt zu einem goldnen Überfluß zusammen. Es winkt das Land Glockotonia, wo sich behaglich leben läßt (Hoffmann würde „Atlantis" sagen und ein stilleres Land meinen). Mehr Hexentänze gibt es, als unter der Leitung eines so umsichtigen Regisseurs der Zauberbühne, wie Prospero-Hoffmann, möglich wäre. Aber dafür ist hier jemand denn schon richtig mit der Natur auf du und du. Trotz allem Verwirrenden, Verpuffenden atmet hier ein Kindermärchen. Die Tollheit an und für sich muß man allerdings mit in den Kauf nehmen. Wenn etwa ein gütiger König sein Reich, wie einen Lebkuchen, in zwei gleiche Teile schneidet, so wirkt das sogar belustigend. Brentanos Märchen schütteln über einen Stimmung und Dichtung aus, verfliegen aber doch als leichte Phantasiebilder; Hoffmanns tiefe Traumgesichte von unbestimmter Bestimmtheit, von seltsamer Deutlichkeit (ich wähle etwa „Das fremde Kind"), wirken suggestiv, nachhaltig, als die eines Meisters der Erzählungs- und Schilderungskunst.

„Der Schulmeister Klopfstock" zeigt, wie Goethes „Neuer Paris", die Physiognomie des Knabenmärchens; „Das Myrtenfräulein" (ebenfalls aus jener bunten Reihe Brentanos, der Basiles „Pentamerone" als Hauptquelle gedient) ist in mädchenhafte Zartheit eingehüllt. Hoffmann hat auch in „Nußknacker und Mausekönig" dem Mädchen durchaus Übergewicht und werbendes Interesse gegeben, und gerade das wunderbare Geheimnis der Seele des kleinen Mädchens scheint da begriffen. Das

Märchen vom Myrtenfräulein aber und dem Prinzen von Porzellania ist eine der schönsten Variationen des Gamaheh-Zeherit-, oder Hyacinth und Rosenblütchen-Themas. Hoffmanns orientalische Phantasie und musikalische Seele, das reine Gemüt des Novalis und die Mystik des Dichters der „Romanzen vom Rosenkranz" begegnen sich mit dem Volksmärchen in der lieblichen Auffassung der Frau als Blume, in der Erfindung solcher „süßer Frauenbilder, wie die bittre Erde sie nicht trägt".

Die andern deutschen Romantiker, die immerhin zu den ärmern Reichen zu zählen sind, haben in ihren Märchendichtungen bald größern, bald geringeren Rapport mit Hoffmann. Einwirkungen Arnims auf Hoffmann sind, nach Ellinger[249], nicht zu konstatieren. Ich habe schon angedeutet, daß beide Dichter sich trotzdem in Motiven begegnen; eine geistige Verkettung bindet sie und knüpft sie an einen gemeinsamen Mutterboden[250]. Man nehme selbst „Die Kronenwächter", die gewöhnlich als Romanfragment bezeichnet werden, in der Tat an die Weise Walter Scotts und an Hauffs „Lichtenstein" gemahnen; aber sehr wohl als märchenhafter Roman zu beschreiben wären, weil sie unwahrscheinlicher, poetischer, an köstlicher Symbolik reicher, frischer (wenn auch stilistisch unzulänglicher) als jene Erzeugnisse der handfertigen, populären Romantiker anmuten. Dem Helden, dem geheimnisvollen Hohenstaufensprößling Berthold, der von den schlichten und so komischen Türmersleuten erzogen wird und urplötzlich eine seltsame Gegend mit einem Garten und den Schloßruinen Barbarossas entdeckt, geht es — immer ein bißchen mutatis mutandis — wie unserem alten Studenten Anselmus. Und auch er verfällt der himmlischen Liebe (zum „Schloß seiner Väter" — château en Espagne) und der irdischen (zu des Bürgermeisters Töchterlein). Der heimliche Kaiser muß die voluptas über-

winden, wie der heimliche Dichter Anselmus, wie Peregrinus Tyß, der mysteriöse König Sekakis von Famagusta, wie der gereinigte, hell durchleuchtete Dionysos, wie ein unbekannter Gott. Von Entlehnungen kann da gar nicht die Rede sein: solche Stoffe und Motive schwirrten damals durch die Luft, umschweiften und umwanden die Dichter und brauchten nur ergriffen zu werden. Die Umrisse der „Kronenwächter" scheinen mir also die gleichen wie die des „Goldenen Topfes" zu sein, der aber (obwohl ein reines Märchen) gegenwärtiger, plastischer, künstlerischer wirkt. Arnims Märchennovellen beichten auch andere Ideale als sie Hoffmann hatte: deutsche Keuschheit, Christlich-Germanisches, Jugendliches, Unverdauliches, Wunderhorn. Es sind Konfessionen eines unsagbar bewunderungswürdigen Dilettanten.

Nicht viel anders wie um Arnim, steht es in dieser erheblichen Beziehung um Justinus Kerner. Uhland hat einmal von dem Freunde gesagt: „Kerner ist unendlich mehr Dichter als ich, aber kein Schriftsteller"[251]. Dieser außerordentliche Dichter der „Reiseschatten", besonders aber der „Heimatlosen" und der „Geschichte des Serpentin und der Sililie", welcher das eichendörffische Rauschen romantischer Mühlbäche nicht minder an „Morgenblättern zum grünen Rezensenten" wahrnimmt, einen Hungrigen bei der Beschreibung von Speisen jemand in die Wange beißen läßt, niemals an der Erde Genüge findet, „stets mit geisterseherischem Auge in eine andere Welt hinaustrachtend"[252] — muß denknotwendig von Hoffmanns Verwandtschaft sein. Kerners bizarrer, burlesker, drolliger Humor manifestiert sich in Worten, die sich zwar schon bei Jean Paul finden, aber hier toller und ernster auf die Nerven schlagen, umherflattern, wie gespenstische Fledermäuse; gleich Meister Celionati aus der „Prinzessin Brambilla" beschäftigt er sich mit Ma-

rionetten, Schattenspielen und tieferem Aberwitz. Doch sein Kopf ist nicht so klar und seine Augen sehen nicht so scharf, wie die Hoffmanns, und er nimmt als Künstler bei weitem nicht die gleiche Stellung ein. Auch nicht als Märchenerzähler; denn Kerners „Goldner" hat Uhland über Gebühr gepriesen. „Neckars Blau und tiefes Tal", die Villeggiatur in Weinsberg müssen überdies als die Heimat seiner von dunkelgrünem Efeu umsponnenen Bizarrerien angesprochen werden; diese Atmosphäre mildert und schmückt die grausame Schönheit und die harten Realismen jener extrem-romantischen Manier, macht sie fast friedlich und behaglich. Der Märchendichter Hoffmann ist der reinste Typus romantischer Kultur, die um vieles weniger mild, lieb, gemütlich ist, als die „schwäbische Schule", selbst in der eigensinnigen, selbsteignen Form Justinus Kerner.

Die praktische Institution der alten Phantasusform mit Intermedien, die auch Hoffmann in den „Serapionsbrüdern" verwendet, behält Hauff für seine „Märchen" bei. Eine gewandte Phantasiegymnastik — i. e. die innige, lebhafte Verknüpfung von Phantasie und wahrer Begebenheit, die sonderbare Realistik, die farbenfrohe Technik der Bilderbeschreibung zeigt den populären Dichter als unmittelbaren Schüler Hoffmanns. Dieses Volksfavoriten vollendetes Nachahmungstalent (man denke an die „pikante" Claurenparodie und an den scottischen „Lichtenstein") schafft bestes Durchschnittsgut, wackere Poesie fürs deutsche Haus mit Hoffmanns Mitteln. Ich denke zunächst an sein Bestes, an die gefälligen, prächtigen „Phantasien im Bremer Ratskeller", die im feuchten Zeichen der zwölf Apostel des hanseatischen Ratskellers — Falstaffs — des Rüdesheimers, Hochheimers und Johannisbergers, des Champagners und der spanischen Weine von anno long, long ago — allgemein gesprochen, des Becher-

lüpfens — stehen. Ich meine die „Memoiren des Satans", diese burschikose, flinke dissertatio de rebus diabolicis, die niemals ohne Hoffmanns „Brautwahl" und „Meister Floh" entstanden wäre. Man erinnert sich — da der Teufel den ewigen Juden im Tiergarten trifft, hat sich eben der Kammergerichtsrat Hoffmann verabschiedet, und der Ewige berichtet über diesen dem urgemütlichen Höllenfürsten: „Was aber den Kammergerichtsrat Hoffmann betrifft, so geht er umher, um sich die Leute zu betrachten; und wenn er einen findet, der etwas Apartes an sich hat, etwa einen Hieb aus dem Narrenhaus oder einen Stich aus dem Geisterreich, so freut er sich baß und zeichnet ihn mit Worten oder mit dem Griffel, und weil er an mir etwas Absonderliches verspürt haben mag, so setzte er sich zu mir, besprach sich mit mir und lud mich ein, ihn in seinem Haus an dem Gendarmenmarkt zu besuchen." — Die einprägsamen Theaternovellen Hauffs „Othello" und die „Sängerin" halte ich ebenfalls für Nachahmungen des hoffmannesken Taschenbuchstils; sie stammen aus dem Dunstkreise des „Don Juan", des „Rat Krespel" und vornehmlich des entbehrlichen „Sanctus"[253].

Das alles aber könnte vielleicht doch noch die Außenseite der Dinge sein. Die „Märchen" lehren indessen, daß Hauff (obwohl er auch auf ältere Art zurückgreift) die innere Kunstfertigkeit, die Übertragung der Orientalia in den Zirkel greifbarer, bodenwüchsiger Wirklichkeit, von Hoffmann übernommen hat. „Diejenigen tun unrecht, welche glauben, es habe nur zuzeiten Haruns Al-Raschid Feen und Zauberer gegeben . . . Noch heute gibt es Feen, und es ist nicht so lange her, daß ich selbst Zeuge einer Begebenheit war, wo offenbar die Genien im Spiel waren . . ." Also beginnt Hauffs schönstes Märchen, „Zwerg Nase", das bekanntlich in Deutschland spielt. Es ist überreich an markantesten Hoffmannismen: man besinne sich auf die

Kohlköpfe, die zu Menschenköpfen werden — auf die böse Fee Kräuterweis, die alle fünfzig Jahre einmal in die Stadt kommt, um allerlei einzukaufen (eine Vergleichung wäre anzustellen mit der Äpfelfrau vom schwarzen Tor, die dem Anselmus schadet) — auf die Meerschweinchen, die eigentlich gesittete Leute sind — auf den langen, schweren Traum des kleinen Jakob, eine Spiegelung der Wirklichkeit — auf den Zwerg, der bei der Hexe so schön Hamburger Klößchen zu kochen gelernt hat — auf die komische Gans, die spricht und sogar Freudentränen vergießt. Auch andere Märchen Hauffs tragen Hoffmanns Stempel. Die Geschichte vom „jungen Engländer" kann sogar als ein Plagiat am „Gebildeten Affen Milo" gelten.

Selbst der kluge Einfall der Ehrung, die Hauff seinem Vorbild antut, indem er es durch Erscheinen in persona die „Memoiren des Satans" schmücken läßt, ist eine Hinterlassenschaft Hoffmanns. Dieser hatte in den „Abenteuern der Sylvesternacht" auf solche Weise Chamisso beschworen. Dennoch walten da verschiedene Verhältnisse ob: Hauff muß sich wirklich Hoffmann gegenüber ein wenig verschuldet gefühlt haben; bei Hoffmann scheint die Zitation Chamissos in erster Linie eine Danksagung für gewährten künstlerischen Genuß zu sein; immerhin vielleicht auch für künstlerische Anregung. Später wiederholt er den Dank, indem er dem Vielgereisten den Stoff zur „Haimatochare" schuldig zu sein vorgibt; was aber doch seinen guten Grund gehabt haben mag. Auch Chamisso fühlt sich zu Hoffmann hingezogen und hat ihm später (wie Ellinger hervorhebt) in Gedichten — namentlich im „Malerzeichen" — alle Höflichkeit erwiesen[254]. Diese Korrelation der Ehrungen bestand ja allerdings wesentlich in einem Aufgreifen gegenseitiger Motive. Doch der geborene Schlemihl ben Zuri-Schaddai[255] unserer Literatur, der manchen nagenden Konflikt in seiner Brust durchzu-

machen hatte — Deutschland und Frankreich, insbesondere deutsche Gelahrtheit und französische Liebenswürdigkeit; Romantik und Rationalismus, Revolution und ancien régime, Weltscheu und Sinnlichkeit, Zartheit und Effektsinn schlugen sich ständig in seiner Psyche herum —, klingt tatsächlich in manchen Schicksals- und Charakterzügen an den Dichter des Kreuzes und Elends der Studenten Anselmus, Balthasar und dergleichen unglückseliger Götterlieblinge, an. Chamissos Märchen (ich meine den „Peter Schlemihl", denn Adalberts mühselige und beladene „Fabel" ist zwar — psychologisch genommen — ebenfalls ein sehr persönliches Bekenntnis, sonst aber doch nur ein schwacher Aufguß, dem Goethes und des Novalis berühmte Weltanschauungsmärchen als Essenz gedient) spricht eine ethisch-elegische, fast schwärmerische Sprache, zumal im Vergleich mit jener dionysischen Imitation, den „Abenteuern der Sylvesternacht". Aber die Grundgedanken, die Kabbalistik des „Peter Schlemihl": daß die Menschen es nicht dulden, wenn jemand göttergleich und schattenlos über die Erde gleitet, und daß wiederum Schatten, Seele und Name in notwendiger, mystischer Beziehung stehen — kreuzen, in etwas gesteigerter Form vielleicht, recht oft Hoffmanns Zyklen. Übrigens scheint mir der ganz mitten im Philisterium sitzende und doch romantische junge Botaniker Eugenius („Datura fastuosa") durch das Arom Chamisso erweckt worden zu sein: wie vielleicht daher auch Hoffmanns plötzlicher Jesuitenhaß stammt. Allgemeinere, aber um so tiefer gehende Einflüsse Hoffmanns auf Chamisso dokumentieren sich in einigen Gedichten (wie „Das Kruzifix"), wo Effekt und Zartheit und realistisch-psychologisches Vermögen sich mischen. Klarer liegt der Fall bei dem Roman „Die Versuche und Hindernisse Karls" von Chamisso, W. Neumann, Fouqué, Varnhagen usw.[256]. Hoffmann rühmt den „ersten

Teil, welcher nur ans Licht getreten", als geistreich und lebendig[257]; dies Urteil scheint übertrieben wohlwollend für das tolle, wirre Zeug, das (allerdings verfänglich und sinnreich mitunter) Jean Paul, Zacharias Werner, Johannes von Müller, aber auch Goethes „Meister" und Fichte parodiert. In einem Fragment des zweiten Teiles nun, dessen Publikation wir Ludwig Geiger verdanken[258], rührt der zweite, kleinere Abschnitt von Chamisso (der erste von Neumann) her. Dieser Beitrag ist 1819 verfaßt, und zwar ganz im Stile der „Nachtstücke" Hoffmanns: das Doppelgängermotiv, grausige Fieber wirbeln an einem vorüber und finden ein burleskes Finale. Der Erzähler beschließt: „Ich lag tot auf dem Boden ausgestreckt hart bei der Türe. Man sagt, er (ein Freund) habe viel um mich geweint." Völlig ausgeschlossen erscheint mir jedoch auch eine parodierende Absicht nicht; trotz des vorzüglichen Einvernehmens zwischen den beiden Dichtern — bei den Romantikern ist man ja nie seiner Haut sicher[259].

Selbst Eichendorff kennt ja das Spezifikum der Ironie und des Vexierspiegels. Doch ist er gerade als Dichter eine Umkehrung Hoffmanns. Ein kurioses Stück — diese Romantik. Bei einigermaßen kühlem Blute sieht man leicht ein, daß es sich hier um recht wenige Motive, aber von ungewöhnlich reicher Ausgiebigkeit, dreht. Immer kommt es auf die poetische Persönlichkeit an, die das Motiv wandelt, deutet und schmückt, auf die einzige Note, auf die unerhörte Pointe. Trotzdem machten viele Leute Reiterattacken auf die aus solchen Quadersteinen gebauten Schlösser der Romantik, die weder poetisch, noch Persönlichkeiten waren. Die Beute wurde denn auch danach . . .

Das Licht bricht durch die Zweige; ein Jagdhorn ertönt; „in einem kühlen Grunde"; eine schöne Gräfin kommt auf einem weißen Zelter geritten. Das ist Eichendorffs frohe Fracht. An diesem Dichter hat man ja seine unge-

heuchelte Freude: er war ein Kind, wohl das wirkliche Kind unter den Romantikern. Immerhin — ich habe es einmal versucht nachzuzählen, wie oft auf einer Seite der Wald rauscht, der Mond scheint und das Posthorn im kühlen Buchengrunde ertönt; auch das ist eine lohnende Beschäftigung und macht Spaß. Eichendorff, der naive Romantiker, weiß nichts von den Häßlichkeiten der Welt und gehört zu denen, die die Dinge so hinnehmen. Hoffmann weiß ganz gut, wie rar schöne Gräfinnen sind und daß es besondere Jagdgesetze gibt und eine löbliche Obrigkeit. Daher — wenn er eine Fee erscheinen läßt — nun, dann wird es schon eine Fee und nicht bloß eine simple hergelaufene Gräfin. Darum sind der keusche, tiefreligiöse Lyriker im wüsten Tal des Lebens und der bewußte, kluge Zauberer im Lande des Alltags so vollendete Gegensätze. Der eine gibt uns naive Lyrik, der andere raffinierte Epik mit.*)

Fouqué greift schon über den Deich, der die Romantiker größern oder geringern Ewigkeitswertes vor der befleckenden Flut der Marktware des Tages schützt. Er ist nicht nur ungeheuer extensiv (sein Name fehlt in wenigen Taschenbüchern der Zeit), sondern geradeheraus von unleidlicher Schwatzhaftigkeit und jugendgrüner Übergeschnapptheit. Lang, lang ist's her, daß man ihn auf eine Stufe mit den tiefgründigen Dichtern seiner reichen Epoche stellte; man zeigt sich heute unempfindlich für diese Kunstübungen; und selbst die Romantiker möchte der moderne Geschmack in die Regionen einer starren Schönheit rücken. Obwohl freilich eine strenge Scheidung zwischen stofflicher und wahrer Romantik nicht durchführbar ist. Und obwohl viele von den „Kleinen" — und vor allem der ehrliche

*) Man mustere jetzt noch einmal Eichendorffs Urteil über Hoffmann (Kapitel I dieses Buches). Der Verfasser.

Fouqué — ihre „breiten Bettelsuppen" bona fide zu kochen pflegten. Um seiner frühlingshaften „Undine" willen, die wirklich in rein und klar fallenden Worten de nymphis, sylphis et pygmaeis[260] dem Lauschenden vorträumt; um des „Galgenmännleins" willen, wo die Teufelsstreiche auf vortreffliche Weise, komisch und schreckhaft zugleich, geschildert werden[261] — kann man diesen wunderlichen Preußen, diesen überzuckerten Huronen und vollendeten Don Quixote noch als Dichter gelten lassen. Die „fromme, ritterliche Treue" ist an Hoffmann spurlos vorübergegangen; anders „Undine" und „Das Galgenmännlein" — jene hat den Musiker inspiriert" (wie später Lortzing und sogar Richard Wagner[262]), dieses auf die Ausführung von „Klein Zaches", „Der Teufel in Berlin" und „Die Brautwahl" gewirkt. Hoffmann vergleicht einmal den Eindruck des „Galgenmännleins" mit dem eines berauschenden Getränks, das den Verstand benebelt und das Innere erwärmt. Es gibt da vorzügliche phantastische Einzelheiten, wie die Episode der Erscheinung des Männleins, das im Verlaufe der Nacht in der Flasche auswächst und sich an die Wange des geplagten Schläfers mit seinen rauhen Haaren hängt. Oder des ebenfalls abschreckenden Individuums in der Bergschlucht, dessen Rappe auf den Felsen wie eine Fliege herumklettert.

Fouqué wandelt, mit seltenen Ausnahmen, durchaus auf den Pfaden frommer Harmlosigkeit. Das ist schon eine „Hier ist ein Wunder — glaubet nur"-Poesie. Da hat man schon Gespenster, die wie stilisierte Ichthyosauren aussehen, man ahnt schon die Schrecknisse der „Wolfsschlucht". Alles ist unmöglich „kindisch" — im doppelten Sinne. Doch steigt hier noch aus der unvertonten Dichtung selbst etwas wie Weberscher Süße herauf. Bevor wir uns endgültig jenen zierlichen Blümchen zuwenden, die heutzutage der feuerrote Mohn Hoffmanns so leuchtend überstrahlt,

— ein kleiner Exkurs auf den engern Kreis der Serapionsbrüder.

* * *

An „Die Serapionsbrüder" knüpft sich eine interessante Frage, die m. W.s bis jetzt nicht nur nicht gelöst, sondern auch nicht aufgeworfen ist. Ich meine: inwiefern die alte Technik der Rahmenerzählung hier bloß poetische Fiktion ist? Wir wissen, daß es tatsächlich einen serapiontischen Klub gegeben hat, dessen Grundpfeiler Hoffmann, C. W. Contessa, Dr. Koreff und Hitzig gewesen zu sein scheinen. Unter den Erzählern serapiontischer Geschichten figuriert Hoffmann mit seiner gespaltenen Persönlichkeit als der conférencier Cyprian, als der meistbietende Erzähler Theodor und als der märchen- und sagenkundige Lothar; Contessa-Sylvester versteht sich auf die anspruchslose, populäre Art; Koreff-Vinzenz, sein Gegenspiel, wird mit der „Königsbraut" einen Baudelaire zu entzücken vermögen; Hitzig-Ottmar, der nüchternste unter den „Weltweisen im ironischen Tollhausmantel" (Öhlenschläger), läßt als Novellist keine von Hoffmann-Theodor abweichende Physiognomie erkennen[263]. Solche Vereinigungen für literarische Inzucht gehörten ja weder damals, noch gehören sie heute zu den Naturseltenheiten. Mit geringfügigen Modifikationen kommen sie als Künstlergesellschaften, literarische Stammtische, Konsumvereine für Geist und Witz und Cabarets zur silbernen Punschterrine allerorten vor[264]. Als subjektive Richtschnur für den Serapionsklub dient nun die öfters variierte, nährende und behütende Formel: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen". Die Mitglieder (als Gäste kommen vor allem noch Fouqué und Öhlenschläger in Betracht) sind wirklich merkwürdige Menschen — jeder, vom poetischen Wahnsinn des heiligen Serapion beseelt,

ein Ejlert Löwborg mit Weinlaub im Haar, ein Prinz Heinz aus Genieland; nicht weil sie einem wohlorganisierten literarisch-ästhetischen Verein angehörten, sondern weil ihre milden, leidenschaftslosen Dichterturniere üppige Ernte zeitigten.

Doch hier hätte man eben die Frage aufzuwerfen: sind diese Geschichten wirklich im Serapionsklub erzählt worden? Hat man da überhaupt auf korrekte und vollendete Ausführung gehalten oder sich mit Geist, Witz, Scherz, Humor, mit Stofflichem begnügt? Stellten sich die Herren die Aufgabe, „durch irgend einen Gedanken, einen Erguß frischen Humors, eine satyrische oder gemütliche Anspielung einander zu erheitern, die Freunde gleichsam mit einem sinnigen Gleichnis überraschen zu wollen“ [265]? Oder lasen sie einander wirklich aus mitgebrachten Manuskripten vor? Korrigierten sie einander oft? Wurde das mündlich Vorgebrachte als Eigentum des Erzählers betrachtet oder als herrenloses Gut? All das wird von den Quellenschriftstellern und Historikern des geistigen Berlins nicht glatt und unverblümt beantwortet. Es würde sich jedenfalls lohnen, einmal die Korrespondenz der Serapionsbrüder vollständig auszugraben und dann zusammenzustellen. Vielleicht erhielten wir auf solche Weise auch Antwort auf die Kardinalfrage, die sich jetzt erhebt: sind die Erzählungen des Sylvester-Contessa und Vinzenz-Koreff (von Ottmar-Hitzig kann man wohl mit Fug absehen, da der Treffliche, keine schamhafte Seele wahrlich, uns sonst darüber berichtet hätte, und auch ästhetische Gründe nicht dafür sprechen) ursprünglich von ihnen vorgebracht oder ausschließlich Eigentum Hoffmanns? Oder hätten die beiden wenigstens die Stoffe geliefert? Es handelt sich also um des Vinzenz „Königsbraut“ und um Sylvesters „Meister Martin“, „Fräulein von Scuderi“ und „Zu-

sammenhang der Dinge". Wie weit geht hier die Mystifikation? Oder ehrt hier Hoffmann lediglich seine Freunde — wie man bis jetzt stillschweigend angenommen hat — durch Kindesunterschiebung sozusagen?

Johann Ferdinand Koreff — schon 1805 mit dem Kreise um Chamisso liiert (er gehörte, neben Chamisso, Varnhagen und Wilhelm Neumann, einem literarischen Bund an, dessen Zeichen, auf seinen Vorschlag eben, „τὸ τοῦ πολου ἄστρον" — der Polar-Nordstern — war), dann Arzt, zuletzt Diplomat in Paris — hat, soviel ich weiß, keine Dichtungen hinterlassen[266]. Es fehlt also jedes positive Material, das mit der „Königsbraut" verglichen werden könnte. Dagegen hat Hoffmann (wie Hitzig bezeugt) den originellen, bizarren, zur Mystik neigenden, dabei außerordentlich gebildeten und geistvollen Mann sehr treffend in der Einleitung zum zweiten Bande der „Serapionsbrüder" geschildert[267]. Auch die Charakteristik Conteſſas an gleicher Stelle soll sprechend sein. Der Dr. Koreff scheint danach ein etwas unruhiger Herr gewesen zu sein, vielleicht mehr literarischer Theoretiker, Liebhaber von ausgeprägter Persönlichkeit, mit ausgesprochenem Geschmack, Dilettant in hoher Potenz auf allen Gebieten und auch so etwas wie ein Dichter-Schlemihl. Diese Naturen kommen nicht selten vor, auch ist ihre Existenz nicht an vergangene literarische Epochen gebunden. Zum mindesten kann der begabte Mann die brillante Geschichte des Landfräuleins Annchen von Zabelthau, der Braut des häßlichen Mohrrübenkönigs, mitgeteilt haben. Ja, dies ist sogar wahrscheinlich, denn das behaglich-spielende, idyllische und doch tolle Märlein fällt stofflich ziemlich aus dem Rahmen von Hoffmanns Erzählungen heraus; die Behandlung freilich scheint durchaus unveränderlich hoffmannesk oder — sagen wir vorsichtiger — serapiontisch zu sein.

Weit günstiger als im Falle Koreffs, des idealen Dilettanten, den „des Witzes und des Wissens Blüten schmücken", liegen für uns die Dinge in Sachen Contessas.

Dieses Mitglied der dunkelholden Serapionsbrüderschaft hat eine ganze Reihe von Geistesprodukten hinterlassen, die von seinem Jugendfreunde und literarischen Protégé, dem „Schicksalsdichter" Ernst Houwald als „C. W. Contessas Schriften" 1826 herausgegeben worden sind[268]. Am 19. Januar 1822 schreibt Hoffmann aus Berlin an den Mäcen und Lustspielschreiber Karl Schall über den anspruchslosen Freund: „Ist es nicht ein Jammer, daß er sein treffliches Talent vergeudet, um dem Houwald seine gut gemeinten, aber kraft- und saftlosen und romantischen (sic!) Tragödien anfertigen zu helfen? Diesem Schriftsteller fehlt der Wolf! (Ich meine nicht den Schauspieler, sondern den wirklichen lupum)"[269]. Der Wolf sollte jedoch noch kommen, vier Jahre später, um, mit der „verhängnisvollen Gabel" bewaffnet, die plumpen, flachen Schicksalstragiker (Müllner allerdings vor allem) aufzuspießen. In dem nämlichen Jahr der verhängnisvollen Gabel erzählt Houwald in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Contessas Werken, dessen Lustspiele würden fortwährend gern auf der Bühne gesehen, rühmt die geistreiche Behandlung des Stoffes und die überraschende Wahrheit der Charaktere, nicht minder die novellistischen Arbeiten, welche „reich an Humor, wie an Tiefe des Gefühls", prunklos und gediegen seien. Hitzig habe auch Contessas Biographie schreiben wollen, sei aber davon abgekommen, weil das stille, sanfte, sympathische Talent menschlich nichts Interessantes durchlebt hätte. Neben seiner künstlerischen Beschäftigung mit Poesie, Musik, Malerei hätte Contessa noch Literatur-, Mineralogie- und Geschichtsstudien betrieben[270].

Das Bildnis Conteſſas, das den „Schriften" beigegeben iſt, zeigt ihn langhalſig, mit klugem, etwas ausgehungertem Lächeln, die wahrſcheinlich ſehr ausdrucksvollen Augen von einer großen Coppeliusbrille beſchattet. Das wirre Haar vollendet das Konterfei einer echt hoffmannesken Geſtalt, die übrigens in den Geſichtszügen einige Ähnlichkeit mit Grillparzer aufweiſt.

Eine Wanderung durch die „Schriften" erſcheint nicht eben ſtrapaziös. Zumal das Bewußtſein, daß der Mann wirklich Dichter war (was man bald merkt), einem als belebendes Prinzip zur Seite ſteht. Nichts weniger als einer von den Großen, aber doch ein Dichter ſeines Zeichens, nicht ſeines Glaubens bloß.

Am wenigſten hat Carl Wilhelm Salice-Conteſſa dem Himmel und uns als Lyriker zu ſagen. Höchſtens in Momenten, wo er „Schauerliches" kündet, beſchwört, erhebt er ſich über ein hölzernes Dilettantentum. Aber auch da wirkt er unmöglich, ganz theatraliſch. Dies ſehr begrenzte äußerlich lyriſche Können hat er zur Abfaſſung von Operntexten benutzt. Zur donjuanesken Oper „Der Liebhaber nach dem Tode" (nach dem Galan fantasma des Calderon) ſollte Hoffmann die Muſik ſchreiben, iſt aber darüber hinweggeſtorben[271].

Belanglos iſt auch ſein Alexandrinerluſtſpielchen in Theodor Körners Manier „Der Schatz". Doch hat Conteſſa entſchieden Theaterblut, das oft da ans Licht tritt, wo man's nicht gerne ſieht. Immerhin bietet ſchon das Nachtſtück „Der ſchwarze See" (1815), außer wildem Theatertreiben, unfreiwilliger Komik und kleiner, ſtiller Sentimentalität, Anzeichen von Talent. Das Magneteurmotiv und das Motiv der Sturmflut werden hier mit tüchtiger Verve des Erzählens gewendet. 1816/17 erſchienen bei Georg Reimer in Berlin „Kindermärchen" von Hoffmann, Fouqué und Conteſſa (mit Buchſchmuck

von Hoffmann). Es ist nun merkwürdig zu sehn, was Contessa da dem „Nußknacker" an die Seite zu stellen hatte. Eine hübsche Ritter- und Rübezahlmär „Das Schwert und die Schlangen", mit recht vielen spezifisch hoffmannesken Gepflogenheiten. Wenn jemand seine Nase durch die Tür hinaussteckt, dann kann er sie vielleicht noch einmal so lang hineinbringen. Der junge Recke wirft den störrigen Schmied gegen die Wand, immerzu gegen die Wand, und apostrophiert ihn dabei: „Guten Morgen, lieber Meister!" Oder es kichert in die Romantik ein Strahl aus der Welt der Realität hinein; aus der bewegungsfreien Realität des Cervantesschen „Don Quixote" allerdings. Bilder treten aus den Wänden heraus, und die seltsamen Worte einer Beschwörung fallen: „Traum von Farben, Erz und Stein, *scheinen* sollst du nur, nicht seyn!"

Am meisten aber muß „Der Schatzgräber" unsere Teilnahme erregen, zumal die Vorrede zu dieser Märchennovelle. „An den Herrn Kammergerichtsrat Hoffmann in Berlin . . . Verehrter Freund! Ich habe Ihrem Treiben lange, wenn auch nicht immer freundlich, doch schweigend zugesehen; ich habe sogar Ihnen zu Liebe Ihre Fantasiestücke gelesen — das Märchen vom goldenen Topf ausgenommen, was Sie mir nicht verübeln werden. Als ein Bekannter mir von dem Archivarius erzählte, der zugleich ein Salamander sein sollte, da bin ich, nach Aussage des Bekannten, und zum Schrecken desselben ganz leichenblaß geworden, und habe auf der Stelle beschlossen, diese Historie nicht zu lesen . . . ." Dann: „Allein jetzt halt' ich's nicht länger aus und kann nicht länger schweigen! Sie treiben es zu toll! Da fällt mir gestern Abend zufälligerweise ein kleines Buch in die Hände, benannt: Wintergarten auf das Jahr 1818, herausgegeben von St. Schütze; darin finde ich eine Historie von Ihnen,

unter dem Titel: Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde . . . ." Contessa behauptet nun in dieser (ironischen) Epistel, die geringe grundlegende Begebenheit für diese Novelle mit Hoffmann im Tiergarten erlebt zu haben. Allein „sagen Sie mir ums Himmelswillen, werter Freund, wie können Sie aus einem so einfachen Faktum eine ganze Historie herausspinnen, an der nicht ein einziges oder vielmehr nur ein einziges wahres Wort ist? und doch die Sache durch allerlei Finten und Kunstgriffe so glaubwürdig machen, daß man denkt, man liest eine wahre Geschichte?" Als Mitzeuge des anregenden Faktums, daß nämlich im Tiergarten ein hübsches Mädchen von einem jungen Manne heimlich ein Briefchen erhält, dieses in den Busen schiebt, später beim verstohlenen Lesen rot wird und heftig weint — der ferner Hoffmann beim Ausspinnen von Vermutungen über das Mädchen behilflich war und später 14 Tage auf des Mädchens väterlichem Schlosse geweilt haben will, nimmt sich Contessa nun vor, „zur Steuer der Wahrheit" den richtigen Sachverhalt zu erzählen. Natürlich kommt eine ganz andere Geschichte zustande, die rein äußerlich — durch die Gestalt des Mädchens, das bei ihm überdies nicht Pauline, sondern Mathilde heißt und eine höchst unwesentliche Rolle spielt, und des noch überflüssigern Geheimrats Asling — an das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" geknüpft ist. Die Einflüsse von „Callots Manier" und auch Tiecks zeigen sich in diesem „Schatzgräber" deutlich. Contessa ist aber breiter, weitschweifiger als die beiden großen Künstler. Auch hier hüpfen in die schauerliche Mär ein paar goldene und noch mehr tolle Realismen hinein: oder wie soll man das sonst nennen, wenn jemand einen gespenstischen Freischützen totgeschossen zu haben glaubt, irgendwo an einem anrüchigen Ort unter lauter Galgenkandidaten, und nachher durch die Zeitung erfährt, er

sei im Panoptikum gewesen und hätte die täuschend nachgeahmte Wachsfigur des Fra Diavolo in der Aufregung meuchlings ermordet? Contessa zeigt in dieser schönen Schatzgräbergeschichte auch eine Neigung zum Rationalisieren, wie der spätere Tieck des „Zauberschlosses". Nun ist das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" nochmals im ersten Bande der „Serapionsbrüder" erschienen, aber nicht Sylvester-Contessa, sondern Ottmar-Hitzig in den Mund gelegt worden. Auch sieht man, wie verschiedenes an Kunst (denn Contessas „Schatzgräber" ist schließlich doch nur eine ganz unterhaltende Erzählung und steht z. B. nicht auf der Höhe seines Märchens von dem Schwert und den beiden Schlangen) und auch an Stoff von den Romantikern aus einem Erlebnis geschaffen wird. So wird man vorläufig darauf verzichten müssen, einem etwaigen wirklichen Anteil Contessas am „Meister Martin", am „Fräulein von Scuderi" und am „Zusammenhang der Dinge" nachzugehen, zumal auch die andern mehr oder weniger originellen Novellen dieses Autors keine stofflichen Berührungspunkte mit diesen Novellen des Sylvester bieten. Soviel erhellt jedenfalls: daß die Freunde manchmal zusammen Material zu Novellen und Märchen erlebten und sich gemeinschaftlich im phantastischen Ausdeuten versuchten; was aber befreundeten Dichtern auch noch heutzutage passiert und zur Psychologie der serapiontischen Novellen nicht eben viel beiträgt. Vielleicht aber soll die Übertragung der Autorschaft auf Sylvester nur soviel besagen als: der „Meister Martin", „Das Fräulein von Scuderi" und „Der Zusammenhang der Dinge" sind in der leichten mehr bürgerlichen Art Contessas gedichtet?[272]

* *

*

Hoffmann war kein Romantiker von Beruf; wohl aber waren es die Kleinen von den Seinen. Die alten Pseudorationalisten waren noch gar nicht recht tot; noch lebte sogar Kotzebue, und schon begannen in usum des lieben Publikums die Pseudoromantiker auf ihren Schindermähren gewohnheitsmäßig ins profanierte romantische Land zu traben. Einiges Interesse nötigen diese Damen und Herren immerhin noch ab, weil sie einen lehren, daß dem Publikum gerade die üblen dürftigen Erfindungen, das Fatumspielen, das was den Großen ganz leicht abzugucken war, gut genug schien. Unter diesen Schriftstellern hat es natürlich (wie immer in solchen Fällen) schlaue Händler, blutige Dilettanten, armselige Handwerker, gebildete Menschen, die Stahlbäder in der „einfachen Volksseele" nahmen, und ganz unkomplizierte Flachköpfe gegeben. Sicher ist, daß diese Pegasusreiter die Romantik und mit ihr das romantische Märchen — zum Teil noch während der Wirksamkeit der großen romantischen Dichter —, nach allen Regeln der Unkunst, auf den Hund gebracht haben.

Unter solchen Stimmungen und Hoffnungen beginnen wir die Übersicht. Eine erfreuliche, immerhin kulturschöpferische Erscheinung ist Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, in der Hoffmann sich die ersten literarischen Sporen erwarb. Der Mann korrespondierte mit Goethe, Schiller, Wieland, Tieck, Hoffmann und betätigte sich lebhaft auf musiktheoretischem, novellistischem, auch dramatischem Plane. Er ist — als Nachfolger Wilhelm Heinses — einer der Schöpfer des belletristischen Musikfeuilletons und hat hierin m. E. auf Hoffmanns geniale Erstlinge ziemlich persönlich eingewirkt. Nicht so sehr durch „Faustina Hasse", eine trockenere Nachahmung von Heinses „Hildegard von Hohenthal", und durch das altertümelnde „Des

vornehmen Kunsthelden, Herrn Joachims von Sandrart Leben und Thun", als vornehmlich durch zwei andere Arbeiten: „Aus dem Leben eines Tonkünstlers" (1802) und „Der Besuch im Irrenhause" (1804). Wie in den Kreislerianis, beschwert sich auch im „Leben eines Tonkünstlers" der gesegnete, einsame Künstler über die Philistrosität, Engbrüstigkeit und Trockenheit der seichten Welt, die immer „das Schickliche" dem Schöpferischen vorzieht. Auch ihm mangelt der innere Friede und das frohe Genüge und er leidet schwer am ominösen Konflikt zwischen Kunst und Handwerk. Hie und da werden Disharmonie und Unzufriedenheit in ein hübsches Wort gekleidet. Die Bemerkungen fallen, daß das Reden kein lebenswichtiges Lautdenken mehr sei, sondern nur noch ein ödes Schwatzen; daß ein Künstler, der Kinder nicht liebe und von ihnen gemieden werde, noch schlimmer als ein Gelehrter sei, vor dem die Frauen laufen. „Der Besuch im Irrenhause" ist ein Wagnis des Schriftstellers auf das damals so schwankende Terrain der empirischen Psychologie; ein Essay, der vom psychischen Zustand eines jungen Menschen mit der Seele, aber nicht mit der Technik eines Musikers, handelt. Mit ähnlichen Fragen der Individualpsychologie des Künstlers beschäftigt sich auf seine unvergleichlich feinere, brennende, versengende Weise der Kapellmeister Kreisler. „Reinhold, Graf zu Dohna", ein „Volksmärchen" (1804), ist als reines Exempel stofflicher Romantik wichtig. Rochlitz transponiert hier Dantes herrlich gegliedertes Weltanschauungswerk in die Niederungen der Rittergeschichte, ja der Kolportage. Der gewiegte Literat verwendet ganz gemein-typische Figuren (den jungen Ritter aus der lieblichen Gebirgsgegend um Dresden, den treuen Stallknecht, den Eremiten), ohne einen einzigen neuen Zug beizufügen. Höchstens, daß seine Humanität auf die ethischen Möglichkeiten im Busen des

Sünders und auf das zuchtlose Herz, das unter der Mönchskutte schlägt, hinweist. Die Hölle schildert er übrigens nicht (vermutlich aus unfreiwilliger Notwendigkeit), sondern beruft sich auf den Höllenbrueghel. Nicht viel anders als diese Mär mit Hindernissen sind die andern Rittergeschichten der Zeit zu lesen. Denn diese Autoren liehen einander die abgenutzten Kleider zur Ausstaffierung ihrer leblosen Hampelmänner [273].

Unter den Zeitgenossen Hoffmanns ist es Karl Weisflog, den man (so Hitzig, Laube u. a.) früher besonders oft mit dem Meister verglich. Ein Schriftsteller, der nach allen Seiten schielt: er greift das Schlemihlmotiv auf und das Motiv vom Ring des Polykrates. Er schillert und hoffmannt, tieckt, chamissot und eichendorfft. Auch Kants kategorischer Imperativ läßt ihn nicht schlafen. Aber am stärksten ist bei ihm doch die öde Süßlichkeit und halbe Lüsternheit Claurens vertreten. Das alles macht er immerhin relativ geschickt, so daß man wohl verstehen kann, wieso dieser Unkünstler, der aber sein Publikum wohl kannte, als Zeitschriftenmitarbeiter sehr gesucht war. Die Höhe seines Geistes zu ermessen: sein Schlemihl heißt nicht nur Kilian, sondern auch Felix; während der Teeaufguß des Archivarius Lindhorst auf den Namen Graf Fatali hört, weil er ein fataler Mensch und Glückspilz ist. In derselben öfters aufgelegten Serie von Weisflog „Das große Los" findet sich auch eine amüsante Handwerksburschengeschichte in der Art Eichendorffs (mit dem „Meister Martin" oder dem „Meister Johannes Wacht" hat sie nichts zu tun), aber ganz kleinbürgerlich.

Es folgen alsdann die Freischützmärchen „im schauerlichen Style" (wie man damals nicht ohne tiefere Berechtigung sagte) en masse, die Gespenster- und Wunderbücher des Leipziger Patriziers August Apel und des von Tieck geschätzten Friedrich Laun, die kindischen Aus-

stattungsstücke Friedrich Kinds [274], Elise von Hohenhausens „erklärende" Seitenstücke zu Hoffmann („Die Salamandrin" zum „Elementargeist") [275], Helmina von Chézys philiströse Abenteuerlichkeiten, Schreibereien des gewandten Abendzeitungredakteurs Theodor Hell, Krug von Niddas, bei dem es sehr spukte, und des Hoffmannbiographen Z. Funck-Kunz (die bleierne „Novelle aus dem Leben" „Hoffmann und die Epigonen in Bamberg"). Der Zusammenhang gewisser Schöpfungen Hoffmanns, wie der „Elixiere" und „Nachtstücke", mit der fatalistischen Dichtung der Zeit ist ja ganz deutlich wahrzunehmen; aber von den eigentlichen Kleinodien, von der Kunst völlig abgesehen — auch die Ethik Hoffmanns ist eine andere als die der Fatalisten. Nur ein Opfer seiner eigenen schmerzvoll empfänglichen Phantasie, ein Spielzeug seines eigenen unglücklichen Temperaments, seines eigenen übel organisierten Nervensystems kann bei ihm der Mensch werden, nicht irgendwelcher verhängnisvoller Instrumente, irgendeines wahnsinnigen Schicksals, das zischt und spritzt und pfeift und den Unglückseligen fürsorglich beaufsichtigt. Dies hängt damit zusammen, daß Hoffmanns Geistesbildung viel höher und gründlicher ist, als die dieses lieben Fatalistenvölkchens; daß sein Auge weiter und freier sieht, seine Sinne feiner funktionieren. Er ist der Erbe der Kulturromantiker, dabei eine durchaus romantische Natur, und darf die lästigen Kleingeister mit Fug und Recht von sich abschütteln.

IX.

Quellen zu Hoffmann.

Über Hoffmanns Lektüre ist man nicht so gut orientiert, wie über die mancher anderen Dichter, auch geringern Kalibers. Zwar schämte er sich seiner Quellen durchaus nicht, verwies selbst auf Entlehnungen, borgte nicht gern, ohne seinen Gewährsmann zu nennen. Aber er führte (wenn man von ein paar unwesentlichen Ausnahmefällen absieht) nicht eigentlich Buch über die Bereicherung seines Geistes durch Lesen. Dennoch ist es nicht richtig (was Gervinus und andere behaupten), daß er wenig las. Mit den griechischen und lateinischen Klassikern hat er sich wohl nur als Jüngling abgegeben: Herodot, Ovid, Seneca sind diese ausdrücklichen klassischen Zeugen. Rabelais' prächtigen Roman, die Bibel grotesker Komik, „Gargantua", Petrarca in Vers und Prosa, Calderon, Shakespeare, besonders die Komödien restlos, Rousseaus „Confessions" (die er unendlich oft gelesen), Gozzi, den „Diable boiteux" des Lesage, Diderots „Jacques le fataliste" und „Le neveu de Rameau", Lawrence Sterne, Lichtenberg, Jean Paul, Wieland, Goethe, Schiller, Tieck kannte er aufs genaueste. Er durchforschte sie mit dem Kunstempfinden des Dichters, mit dem spiegelnden Auge des Malers und auf der Suche nach musikalischen Anregungen. Daneben beschäftigte ihn eine besondere Art von Lektüre, die man

vom ästhetischen Standpunkt nicht immer für einwandfrei halten kann, die aber seinem schöpferischen Naturell reiche Nahrung bot. Wenn ein Dichter, der zur Behandlung historischer Stoffe neigt, den Inhalt verlogener Scharteken, albernes Zeug, in sich aufnimmt, rückt man es ihm ja nicht vor. Literarhistoriker sollen sogar gehorsamst „alles" lesen; woher nun auf einmal die entrüstete Gemütsbewegung, weil Hoffmann mancherlei Schriften, die nach dem Malleus maleficarum rochen, durchstöberte und wirklich interessante alchimistische Papiere (Wieglebs Magie usf.), Ausschürfens halber, las? Niemand hat eine zweckmäßige, d. h. dem individuellen Naturell entsprechende Art zu lesen mehr empfohlen, als der Erfinder des Kanzleisekretärs Tusmann in der an Literaturangaben besonders reichen „Brautwahl". Dieser Herr geheime Kanzleisekretär ist nämlich ein Polyhistor, ein wanderndes Konversationslexikon. Wenn er nur irgendein Buch sich zu Gemüte führen kann, so ist's ihm schon recht: ob's der „Kurtze Entwurff der praktischen Klugheit" des Thomasius, ein algebraisches Werk, „Cicero als großer Windbeutel und Rabulist dargestellt", Nudows „Theorie des Schlafes" oder was sonst deutscher Fleiß und Schweiß produziert hat, ist, kann ihm einerlei sein — und gerade wie im Märchen, wird er so bedacht, daß er bis an sein Lebensende an dieser herrlichen Gabe, sich in jedes Opus mit gleich negativem Erfolg vertiefen zu können, zehren darf. Die Polyhistorie ist wohl nirgends so bös verhöhnt worden wie hier, trotz Heines Buch Le Grand mit der berühmten Stelle vom Aufpicken der Zitate.

Äußerliche Zeugnisse für Hoffmanns Belesenheit in deutschen Sagen und Märchen findet man allerdings nicht eben oft. In einem Jugendbriefe an Freund Hippel erwähnt er den Arnauischen Mausekönig mit dem häßlichen, unharmonischen Lachen; was wohl auf eine Königs-

berger Lokalsage zurückgeht („Arnau ist ein Dorf bei Königsberg" — bemerkt Hitzig), die ihm für „Nußknacker und Mausekönig" den, soweit nachweislich, ersten Anstoß gegeben haben mag. Die Verwandten — gleich ihm selbst, Leute von kleiner Statur — nennt Hoffmann in einem andern Brief an Hippel mit böser Zunge und spitzer Feder „Melusinenbrut". Gelegentlich wird auch Till Eulenspiegels gedacht[276]. Ich habe Hoffmanns merkwürdigen Interessenkreis bereits zu zeichnen versucht. Dergleichen Dinge beschäftigen ihn faktisch in ausgesprochener Weise; ich erwähne noch den Blutpakt, durch den Erasmus Spikher Frau und Kind dem Doktor Dapertutto überantworten soll — den Blaubart, Arzt und Giftmischer Trabacchio, dessen Leibvogel du reste ein roter Hahn ist. „Das öde Haus" läßt sich in organischer Weise auf die „Liebesverzauberungen, von denen alle Chroniken voll sind" zurückführen[277]. Für die volkstümliche Meinung, daß, wenn man jemandes Bild besitzt, dem Originale geschadet werden könne, legt Hoffmann in der „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" Zeugnis ab. Meister Celionatis in die „Prinzessin Brambilla" eingeschaltetes Märlein vom Könige Ophioch und von der Königin Liris „schmeckt nach der Edda, nach der Völuspa, nach der Samskritt und was weiß ich nach vielen andern alten mythischen Büchern"[278]. Kein Wunder! spielt doch selbst die mythische Urdarquelle hinein und wird von dem Dichter nicht ohne eine beträchtliche Dosis Humor auf den deutschen Humor gedeutet. Daß der Bruder des Archivarius Lindhorst ein Drache ist, kann auf ein Nibelungenmotiv zurückgehn. Leider scheint die Möglichkeit gering, ein Verzeichnis der Bibliothek Hoffmanns aufzustellen (wie es Ernst Heilborn in mustergültiger Weise für Novalis getan hat) — zum mindesten würde ein solches Register im höchsten Grade dürftig sein — aus dem ganz einfachen Grunde, weil

Hoffmann (bohémien bis in die Fingerspitzen und dem Bücherstaub sehr abgeneigt) keine stehende Bibliothek besaß, sondern sich das nutrimentum spiritus bei guten Freunden (Kunz, Hitzig) und aus dem Berliner Leseinstitut Kralowski lieh. Durch Kleists „Michael Kohlhaas" angeregt[279], wandte er sein Augenmerk dem sogenannten „Micronologicum Berolinense" zu — des Peter Hafftiz „Kurtzer und warhafftiger Beschreibung des Zustandes der Kurmark Brandenburg von 1388—1595", und entnahm dieser recht erbärmlichen Quelle einen Bericht über die Abenteuer des Teufels im Gemeinwesen und in Gesellschaft der Berliner, über den grausigen Hexenprozeß der Barbara Roloffin, über den Münzjuden Lippold und den schweizerischen Goldschmied Leonhard Turnhäuser — beide Künster von des ††† Gnaden und den braven Berlinern ein Ärgernis („Der Teufel in Berlin", „Die Brautwahl"). Zwei andere Geschichten — „Der Kampf der Sänger" und „Das Fräulein von Scuderi" — wurden durch Notizen in des trefflichen Wagenseilius „De Sacri Rom. Imperii Libera Civitate Noribergensi commentatio", bzw. im Anhang dazu „Joh. Christof Wagenseils Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst", angeregt[280]. Hoffmann hat für seinen misanthropischen, unbeständigen, sozusagen gottlosen Heinrich von Ofterdingen, der so sehr vom herrlichen Bilde des Novalis abweicht, einige charakteristische Flecken und Züge aus Wagenseil bezogen; derselbe Chronist, der die Scudéri in Paris besucht hatte, entwirft von der berühmten Schriftstellerin eine einnehmende Charakteristik. Übrigens mag es Sylvester-Contessas Glück und Verdienst gewesen sein, das Porträt der sympathischen Dame im alten Nürnberger Trichter gefunden zu haben.

Äußere Anregung empfängt Hoffmann auch noch aus andern (für den gegebenen Fall wenigstens) entlegenen Quellenschriften. So bestimmt ihn die Lektüre einer an

pessimistischen Ermahnungen und Grundsätzen reichen Dialognovelle von James Beresford — welcher bevorzugte Geist heutzutage selbst den Anglisten wohl nicht mehr ganz geläufig ist, übrigens aber erst 1840 starb — zur Behandlung des vielumworbenen Schlemihlproblems. Später findet er andere Formen, leitet dies Problem in ein anderes Geleise über und schafft — den „Goldenen Topf"[281]. Was nicht hindert, daß dieses Märchen sich keineswegs an die alte Vorlage bindet und innerlich — wie wir gesehen haben — mit einer ganzen Reihe anderer Volksmärchen und Kunstarbeiten zusammenhängt. Die Anfänge der Motive Hoffmanns liegen überhaupt weit zurück. Auch fremdländische Volksmärchen haben sich entschieden in sein Werk eingewoben. Nicht unberücksichtigt darf die Blutzufuhr aus slawischen Gegenden bleiben. Die an Spuk- und Gespenstergeschichten überreiche Provinz Kujavien (zwischen Bromberg und Plozk), das Herzogtum Lowitsch — die Heimat Chopins (südlich von Plozk), können für Hoffmann größere Fundstätten gewesen sein, als seitens des Dichters, Hitzigs und des preußischen Patriotismus zugegeben wird. Eintönig und uninteressant ist nämlich das Land keineswegs. Slawisches Hexenwesen und slawischer Vampirismus mögen sich von daher in seine Schriften verirrt haben. Und so sind „Die Bergwerke zu Falun" durch die Erinnerung an dunkle, fatalistische, nordische Sagen, an einsame Meeresbuchten, an Gebirge, die von Naturgeistern bewohnt werden, an eine gewisse feierliche Unbeweglichkeit, geweiht und gestempelt. Auch bei solchen Anlehnungen ist zu sehen, inwiefern das hoffmannesque Genre die Bilanz des neuen, romantischen Kurses ausmacht, der gern fremden Dingen nachjagt. Aus nordischer Quelle schöpft unser Dichter vor der Verpflanzung der schwedischen Märchennovelle durch Steffens auf deutsches Gebiet, aber nach der Publikation von Steffens' natur-

wissenschaftlichen Schriften; und auch sonst fehlt es ihm ja nicht an besten nordischen Verbindungen: ich denke an Öhlenschläger. Neugriechische Volksgebräuche, Märchen und Sagen kennt er ebenfalls. In den „Irrungen" kommt er beispielsweise auf die neohellenischen Wieselmärchen zu sprechen. Altgriechische Motive werden öfters herangezogen: es ist aber nur auf den nähern Zusammenhang zwischen „Nußknacker und Mausekönig" und „Batrachomyomachia", „Klein Zaches" und Tersites, hinzuweisen vonnöten. Auf talmudische und kabbalistische Legenden mag Hoffmann durch Hitzig aufmerksam gemacht worden sein. Wo hätte er sonst wohl die deliziöse Mär vom Dales (in der „Brautwahl"), Anekdotisches über einen, gleich Buddha, an den Folgen einer Indigestion verblichenen Rabbi Isaak ben Harravad („Meister Floh"), Aperçus über kabbalistische Teraphim („Die Irrungen") her? Dem orientalischen Märchen ist er am innigsten verbunden; doch wissen wir auch, daß er dessen feste, reale Voraussetzungen betont. Das wichtigste scheint, daß er jedenfalls die Verwandtschaft mit Tausend und einer Nacht selbst hervorhebt. Im „Goldenen Topf" und in der „Prinzessin Brambilla" geht es immerhin aufgelöster, ausgelassener zu, als in der „Brautwahl". Die Lindhorste sind ja rechte mächtige Zauberer aus Tausend und einer Nacht, der Vogel Roch findet bei Hoffmann nicht minder Verwandte, der verwachsene Zwerg spiegelt sich im kleinen Zaches. Es war auch die Zeit des Erwachens der orientalistischen Wissenschaft. Ich meine ihre enthusiastischen Adepten und Förderer: A. L. Chézy, den Gatten der Frau Helmina, Wilhelm Schlegel, Hammer-Purgstall, vor allem aber den Berliner Orientalisten Dietz, den Herausgeber des „Buches Kabus" und einer Schrift über die Tulpen, die er auf echt romantische Weise mit Gold beschrieben hat[282]. Da sich Hoffmann notorisch für des Geheimrats Wolf griechische Kenntnisse

interessierte[283] — warum nicht auch für Dietz' phantastischere Orientalia? Hat doch auch Goethe im „Westöstlichen Diwan" Talismane, Amulette, Siegelringe verwendet. Vom orientalischen Märchen scheint Hoffmanns Sinn für bunte und feine Kulissenwirkung gespeist worden zu sein: man rufe sich das Arrangement des Palazzo Pistoja („Prinzessin Brambilla") ins Gedächtnis zurück. Vermittelnd wirkt das Räderwerk des prächtig ausgestatteten Bühnenmärchens und der italienischen Oper, wo es ebenfalls „an Wasser, Feuer, Felsenwänden" anno dazumal durchaus nicht fehlte. Auch das buddhistisch-orientalische Geheimnis klingt hinein: so wenn die Tulpenprinzessin und die Zypressenseele von Distel („Meister Floh") im Augenblick höchster Erreichbarkeit — nicht höchsten Entzückens — sterben. Endlich findet das hoffmanneske Dichtergemüt stets mit wohlausgebildetem Tastsinn den Schlüssel zu jenen Gärten der Semiramis, jenen biblischen Paradiesen, wo es sich herrlich und in Freuden leben läßt. Besonders interessant scheint mir, daß der Streit des Peregrinus, des George Pepusch und der beiden Mikroskopisten um den Besitz der Königstochter Gamaheh in einem indischen Märchen, das bis nach Böhmen vorgedrungen ist, eine recht genaue Vorbildung erfahren hat. Vier Hirten — so wird berichtet — hatten aus einem Baumstumpf ein Mädchen verfertigt. Der eine hatte es ausgeschnitzt, der zweite etwas Neues dazugegeben, der dritte es künstlich vervollkommnet und der vierte hatte ihm das Leben eingehaucht. Um den Besitz des Mädchens stritten sich alle vier und mußten sich schließlich an einen weisen Richter wenden. Nun hat man verschiedene Fassungen des Märchens. Eine gibt weiter kund, der Richter hätte entschieden, der erste sei der Vater des Mädchens gewesen, der zweite die Mutter, der dritte der Beichtvater und der vierte solle es heiraten. In einer andern, bei den Türken verbreiteten Fassung

ſtreiten ſich nicht nur die Hirten, ſondern auch der lüſtern gewordene Richter um den Beſitz des armen Opferlammes. Dieſes aber zieht ſich in ſein Selbſt zurück, lehnt ſich gegen einen Baum und wird von ihm aufgenommen. Die Moral der verlorenen Liebesmüh lautet natürlich: wenn die Menſchen Gottes Schöpfung nicht zu würdigen wiſſen, nimmt er ſie den Undankbaren. Natürlich ſteht das Märchen auch mit den orientaliſchen Antezedentien der Leſſingſchen Ringparabel mindeſtens in analogiſchem Zuſammenhang[284].

Hier iſt auch des Einfluſſes zu gedenken, den der Meiſter der Verzauberung Carlo Gozzi und deſſen Epigonen auf das Märchen Hoffmanns ausgeübt haben — zumal auf die „Prinzeſſin Brambilla" und den „Meiſter Floh". Aber ſchon die exzentriſchen drei Schlänglein verliebter Natur im „Goldenen Topf" ſind mit der „Fiaba dell'amore delle tre melerance" in lebendige Verbindung zu bringen; vom allerdings ſehr unkonventionellen „Geiſterfürſten" Lindhorſt gänzlich zu ſchweigen. In der „Prinzeſſin Brambilla" läßt zwar Hoffmann keineswegs die alten Produkte eines ehrlich-handwerksmäßigen Schaffens und primitiven Kunſtſentiments — die Pantalon, Harlekin, Brighella, Truffaldin, Tartaglia — auftreten; zum mindeſten ſpringt er mit ihnen ſo herriſch um, wie ſie ſelbſt mit dem alltäglichen Leben, modifiziert ſie zu Leuten eigner Art und vertieft ſie bis zur Unkenntlichkeit. Dabei wird dem von Hoffmann ſtets hochgeſchätzten abſoluten Lenker des Capriccios und der grotesken Pantomime[285], welcher Phantaſie und Theater und Maskenſcherze in ein ſo köſtliches, ſüdliches Durcheinander, in ſo tolle, romantiſche Wirbeltänze, zu bringen vermocht hatte, eine förmliche Huldigung bezeigt. Ein pathetiſcher Tragödienſchmierer, der Abbate Chiari („vielleicht ein Vorfahr des berühmten Chiari, der in Fehde geriet mit dem Grafen Gozzi und die

Waffen strecken mußte“ [286]), mit besonders wohlwollender Berücksichtigung von dessen unerhörtem „Il moro bianco“ (in späterer Zeit erst hat Freiligrath seinen durch Heines Satire unsterblich lächerlich gewordenen „Weißen Mohren“, der aus dem schimmernden weißen Zelte hervortritt, gedichtet), verhöhnt. Hoffmann, der Regisseur Calderons und Brentanos, hat Sinn genug für Gozzis chinesisch-aristophanische Komik, für einfachere lustige Schnurren, für dessen Beleuchtungseffekte und sonstige Theatercoups. Auch das mit Schall und Rauch, Himmel und Erde, Spuk und Zauber arbeitende Bühnenmärchen der Epigonen, das aber doch eigentlich viel üppiger in Wien blühte — man fixiere schärfer Schikaneder und einen gewissen Meisl, der 1818 Contessas Schwert- und Schlangenmärchen „dramatisiert“ hat — wäre vielleicht als Quelle heranzuziehen. Exakte Feststellungen lassen sich da aber kaum machen, weil diese Bühnenschriftsteller mit unentwegt stehenden Typen operieren. Wichtiger als alle Äußerlichkeiten scheint mir, daß die innere Technik der „Prinzessin Brambilla“ durchaus der jonglierenden Art und Weise des immerhin wesentlich flachern Venezianers entspricht. Eine Liebestragödie wird solange mit Grazie, quecksilbern, lustig, unwiderstehlich gedreht und gewendet, bis sie sich an die zwanzigmal überschlägt und nach allen Seiten ins Grotesk-Komische ausläuft.

* *
*

Eine in ihrer Art raffinierte Kultur, seltsame Gedanken und Fahrten, waren vonnöten, um solche Kunst zu schaffen. Die Zusammensetzung und Umwandlung von naiven, schlichten Motiven des Volksmärchens, ihre Transposition in eine höhere Kultursphäre, in eine strengere Luft, ist in einigen Fällen deutlich zu sehn. Es scheint, daß für den „Sandmann“ von vornherein nichts

weiter als die Kinderangst vor einem Schreckgespenst gegeben war. Aber Nathanael, der die Welt nicht mehr farbig sehn kann, schreibt an den Freund Lothar: „Nichts war mir lieber als schauerliche Geschichten von Kobolten, Hexen, Däumelingen.“ Der Popanz „Sandmann“ wird zu einem häßlichen, gespenstischen Unhold, der überall, wo er schreitet, Jammer, Not, zeitliches, ewiges Verderben bringt — zu einem fremden, rätselhaften Symbol. Das geheimnisvolle Ungeheuer hat im Grunde den Nathanael vergiftet, ihm die hellen Kinderaugen geraubt. Klara, Nathanaels „irdische“ Braut, mit einem guten Kopf begabt, kennt auch des Rätsels Lösung: es handelt sich um ein transzendentes Verknüpfen des schrecklichen Sandmanns aus dem Ammenmärchen mit dem abscheulichen Kinderhasser, dem alten Coppelius[287]. Solch brennendes Verknüpfen und Verquicken nimmt bei einem Dichter nicht wunder, den wir ständig geneigt sehen, psychische Grenzscheiden zu überspringen, der im „Ritter Gluck“ von „Tönen wie Lichtstrahlen“ träumt, dessen gesamte seelische Tätigkeit von der audition colorée durchwirkt ist. Selbst der Hund Berganza bekommt bei ihm einige problematische Züge — vom Ewigen Juden nämlich; man kann dazu Heines entsprechende Strophen in der „Prinzessin Sabbath“ als Pendant nehmen. Durch unvergleichliche Phantasie und Fabulierkunst wird es möglich gemacht, daß einfache Motive zu einem einzigen Bijou zusammenschießen. Denn hier ist wirklich mehr, als die landläufige einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen. Die Konferenz des Prosper Alpanus mit der Fee („Klein Zaches“; ähnliches geschieht — aber beim Tanze! — in Heines „Wassermann und Nixe“), wo jeder erkennt, daß sein Gegenüber mehr als ein Mensch ist, hängt mit einem Volksmärchenmotiv zusammen und findet sich, wie ich bereits hervorgehoben habe, bei den Grimm. Wohl aber eignen die prächtige und humo-

ristische Ausstattung und die psychologische Abtönung Hoffmann. „Klein Zaches" scheint nicht so sehr eine neue glänzende Offenbarung des Infinitesimalen in der Poesie, eine Metamorphose des Däumlingmotivs, als eine Variation des Märchens von den unsichtbaren Kleidern zu sein. Überhaupt bekommt der allgemeine Märchentypus bei Hoffmann das Besondere, Einzige, Aufwühlende. Den hohen Genuß des Künstlers am Zerstören und Umschaffen hat er, wie wenige, ausgekostet. Die Kreuzung der Motive verschafft ihm unbewußte oder bewußte Lust. Dabei schattiert er und tönt durchaus ab: so in der „Prinzessin Brambilla" das Märchenfaktum vom glücklichen Traumjörg, der da eine schöne Königstochter und ein herrliches Land sieht, wo andere im besten Falle ein süßes Mädel und das möblierte Zimmer einer Putzmacherin zu erblicken vermögen. Wieder taucht Hans der Träumer als Peregrinus Tyß auf, der „zur Geschäftslosigkeit tendiert". Von diesem Typus werden wir noch ausführlicher zu sprechen haben.

Da Peregrinus von der Reise ins romantisch-mystische Indien heim nach Frankfurt und ins Elternhaus zurückkehrt, klingt der Gedanke an den verlorenen Sohn an. Die Phrasierung ist jedoch derartig, daß man diesen Gedanken nur als fein und leise durchschimmerndes Charakteristikum des zartbesaiteten, von herbem Jammer erfüllten Helden wahrnimmt. Des ferneren findet sich bei Hoffmann das Motiv der mühsamen, oft vergeblichen Arbeit, die einige Märchenpsychologen (Paul Heyse, Friedrich von der Leyen) von gewissen bangen Kollisionen im Traumzustande herleiten. Solche Arbeit wird dem Anselmus in der Bibliothek der Palmbäume zugemutet. Ähnlich wie in den Mythen vom Faß der Danaiden und von den Arbeiten des Herakles, in der Erzählung von der gedemütigten Psyche Dienstleistungen bei Venus, im „Aschenbrödel". Arbeiten, wie sie einem mitunter im Traume aufgebürdet werden.

Freilich hilft im Märchen den hart Bedrängten oft eine Fee oder ein gutes Tier. So geschieht dem Anselmus; ihm steht sein sonnumsprühtes Schlänglein wacker zur Seite. Die landläufige Märchenethik setzt bei dem Schützling, dem solcher Segen zuteil wird, Tugend oder dergleichen voraus; der Student Anselmus ist ein Dichter und ein Liebender, der felsenfest an sein Ideal glaubt und darum alle Schwierigkeiten und Prüfungen überwindet. Solange er das Ziel der mystischen Vereinigung in einem Nirwana der Poesie nicht erreicht hat, ist sein Friede nicht voll; das Märchen von „Eros und Psyche" bietet hier Analogien. Dieses sehr nuanciert durchgeführte Motiv deutet übrigens darauf hin, daß „Der goldene Topf" ein Traummärchen sei — ein Traum von jenen Träumen, deren sich die orientalische Poesie so gern bemächtigt. Für diese Annahme bietet die „zwölfte Vigilie" noch sonst Belegumstände: der erste Kern des wundervollen Märchens mag also in der Tat ein lebhaftes Traumgesicht gewesen sein.

In der „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" findet das Thema des Blutpaktes gelegentliche Verwendung. Zugrunde liegt bekanntlich die Vorstellung, daß die Seele mit dem Blute identisch sei. „Das Blut schreit zum Himmel"; „Blut ist ein ganz besondrer Saft". Ebenso können in einem Märchen der Brüder Grimm die Blutstropfen sprechen. Das von Chamisso verwendete Motiv von der Seele als Schatten kommt ebenfalls in den „Abenteuern der Sylvesternacht" zum Ausdruck. Maßgebend für diesen Fall und charakteristisch für Hoffmann erscheint es, daß der Dichter die Seele in das Spiegelbild bannt. Ohne eine Deutung zu wagen, verweise ich noch darauf, daß auch sonst das seelische Prinzip bei Hoffmann in einen glänzenden Gegenstand oder Körper eingefangen zu sein scheint: so in einen Ring („Die Königsbraut"), in die

bekannten grüngleißenden Schlänglein („Der goldene Topf"). Denn diese phantastischen Schlänglein sind ja wiederum Seelen, eins von ihnen wenigstens so etwas wie ein stiller Schutzgeist von goldner Durchsichtigkeit, ein Mystisch-Kindliches, Sophia, Imago. So hoch hat Hoffmann die ursprünglich niedrig kriechende Vorstellung von der Seele als Schlange gefürstet[288]. Und die Erkenntnis gewährt uns das Aufmerken auf die färbende und vergeistigende Umbildung der Motive: daß hinter all dem ein gewiß berechnender, bewußter, aber eigenartiger und in seiner Art genialer Künstler steht. Traumjörg und seelisches Prinzip, Kampf höherer Geister und Prüfungen von Aspiranten auf Glück oder Unsterblichkeit sind im Reiche des Volksmärchens leicht aufzufinden. Dichter und Stümper der deutschen Romantik haben an diesen Dingen Gefallen gefunden und sie mannigfaltig variiert und miteinander komponiert. Keiner in so tiefer, lebensvoller und buntscheckiger Weise wie Amadeus Hoffmann, der eine energischer, ausdrucksvoller sich manifestierende Natur war, als seine Progonen, der Themen, Farben und Töne psychologisch wahrer zu mischen und mit interessantem Inhalt zu füllen wußte. Was ihm (etwa an lyrischem Können, denn tiefe Lyrismen lagen wohl in seinem Blute) fehlte, suchte er durch Aufnahme der gesamten romantischen Kultur zu kompensieren.

X.

Der Stil seiner Märchen.

Eigenheit und Reiz des Hoffmannschen Stils vermittelt schon von ungefähr eine Kapitelüberschrift: „Wie Mosch Terpin auf einem Sommervogel ausreiten und Kaiser werden wollte, dann aber zu Bette ging.“ Sofort fällt auf: das ist ein Virtuose; in der guten und schlimmen Bedeutung des Wortes. Dieses Urteil wäre jedoch zu allgemein; wir müssen es näher untersuchen. Modifikationen, nähere Bestimmungen werden sich ergeben.

Theodor von Hippels an Swift und Voltaire genährte, aber darum nicht wenig trockene, königsbergische Schreibweise und Jean Pauls schluchzende Weitschweifigkeit wirken auf die Jugendbriefe ein. Der reifgewordene Hoffmann verwendet die und andere residua des achtzehnten Jahrhunderts als Schönheitspflästerchen, als Kunstmittel, als Charaktermasken seiner Sprache; manchmal in recht ausgiebiger Weise, wie im „Steinernen Herzen“ und (unvergleichlich feiner) im „Kater Murr“. Die siegende Romantik gibt schon den „Fantasiestücken“ reiche Nahrung. Auch die Erstlinge seiner stilistischen Neuzeugung, „Ritter Gluck“ und die „Kreisleriana“ wirken in sprachlicher Hinsicht nicht so frisch und schön und unverwelklich, wie des Novalis still-ferne lyrische Prosa, wie Tiecks selbstleuchtende magische Syntax. „Der goldene Topf“ bildet vielleicht eine wundergleiche Ausnahme unter allen Werken Hoffmanns — auch in dieser Beziehung. Dagegen hat

keiner von den Romantikern einen so individuellen Stil besessen. Die Worte der sentimentalisch-romantischen κοινή, die Gemeinfaßlichkeiten des vernünftigen Säkulums erscheinen bei ihm gleichsam abgerichtet, drehen sich im grotesken Ringelreihen, verschnitten, verschnitzelt, verschnörkelt, wirbeln an wohlgeleiteten Drähten und stolpern immerhin ziemlich selten. Seine Neuschöpfungen gehen nicht auf das atmende Wort aus, das er mit Vorliebe aus bester Quelle übernimmt, sondern auf die Neuformung des Satzes in geheimnisvollen Flammen und vor allem auf die psychologisierende Antithese. Wenn auch kein segenspendender, lyrischer Neutöner, so ist er doch ein „wundervoller Kapellmeister", ein Lenker, ein Baumeister. Seine Lebhaftigkeit durchglüht alles, was seiner Feder (und — wie wir wissen — auch seinem Munde) entströmt, wird in den vollendetern Kunstwerken gebändigt und triumphiert dann doch wieder über die knebelnden Kräfte. In den weniger durchgearbeiteten Novellen findet man hastig hingeworfene Perioden voll redender Glut. Denn stets ist Hoffmanns Stil reich an lebendigen Augenblicken: sein hitziges Künstlertemperament spricht aus der Zuneigung und der Liebe, aus der Furia und dem Scherz, aus dem erhabenen Stil und der Grazie, mit denen der Maestro die Töne zwingt. Kluge Bewußtheit bändigt und umrahmt die überquellenden Satzgefüge: ungestüm und aufgeregt, Charaktere prägend und leise markierend, drückt sich seine Schreibart aus.

Man ist natürlich kein naiver Künstler, wenn man in wohlbedachtem Durcheinander süße Harfentöne erklingen, die lebendigen Zweige rauschen und raunen und daneben die „churfächsische Kanzeleysprache" geziemend gehandhabt werden läßt. So geschieht's nämlich im „Goldenen Topf": Widersprüche der Stimmung, von einer geheimnisvolltraumhaften Atmosphäre eingehüllt, leuchten auf. Wir

sind heute durch den Realismus und Naturalismus an eine Sprache gewöhnt, die mehr erdwüchsig, mehr (wenn man hier das Ehrenprädikat gebrauchen darf) exakt ist, als die der Romantiker; Hoffmann steht schon als Mittler da. Noch fehlt seinen Realismen das Überquellende, Strotzende, der Erdgeruch des Milieus; aber schon schwärmt der Text nicht bloß in unendliche Weiten, ist wechselnder, irdischer; schon reden gesetzte Beamte um vieles anders als junge Dichter, deren Auge in schönem Wahnsinn rollt, und nicht nur der kollektive Typus, sondern auch die Individualität ist sprachlich herausgearbeitet. Im ganzen drücken die mit präziser Schnellkraft gleichsam geistig gegeneinander gerichteten Sätze des „Goldenen Topfes" Anfang und Ende, den Widerspruch jener beiden Weltanschauungen aus, die den ganzen Hoffmann notwendig ergeben. Nirgends spielen in der deutschen Literatur syntaktische Gebilde, die wie ein Regen lieblicher Akkorde von Kristallglocken klingen, mit dem sich und die Welt ironisierenden stylus curiae auf diese Weise. Auch nicht bei Heine, wo die Mischung anders beschaffen und der Erfolg ein ganz anderer ist. Oder (und das sind Nachklänge aus Hippel und etwa Lichtenberg) der — lessingisch zu reden — „Kanzeleystil der Liebe"[289] wird vom Stapel gelassen; das kommt vor, wenn junge Dichter zu einiger Vernunft gelangen und platte Burschе sich zur Abhaltung einer Punschorgie aufschwingen. Die Schlußvision des „Goldenen Topfes" klingt aber ganz wie Musik, wie eine wunderbare Symphonie aus goldenen Dämmerungen und geheimnisvollen Flüstertänzen. Betrachtet man die einzelnen Worte, so wird man sich sagen müssen, man habe schon bei Jean Paul oder Novalis dergleichen gelesen. Aber nie in dieser brennenden Intensität; nie auf so unnachahmliche Weise in einen Brennpunkt gesammelt. Dieser Passus gestaltet sich förmlich zum prächtigen und doch

stillen Bilde einer Transformation. Wahrlich Johannes Kreisler überschätzte seine „Verrücktheit par excellence" und beleidigte seinen Doppelgänger E. T. A. Hoffmann; denn es gehört eine ganz bewußte, behutsame, jeden Satz, ja jedes Wort wägende Kunst, solche hellklingende Dunkelheiten zu prägen. Stilistisch am engsten mit dem „Ritter Gluck" und den „Kreislerianis" verbunden, überragt „Der goldene Topf" doch diese Dichtungen, weil in ihm die beflügelte Realität des Phantastischen, die Bodenwüchsigkeit des Märchens sprachlich aufs vollkommenste herausgearbeitet ist.

Manchmal versagt dieser Stilist allerdings, der noch in den „Elixieren" einen immensen und sicherlich den Autor selbst stets in Atem haltenden Stoff wortkünstlerisch auf eine Weise bewältigt hat, daß einem Wiederholungen, allgemeine Redensarten nicht erinnerlich sind. So im „Öden Haus", wo man jene minder guten und geradezu üblen Romanexpressionen findet, wie „schwarzer Abgrund" u. dgl. Wenigstens wirkt das heutzutage veraltet. Unfreiwilligerweise wird dem Leser eine komische, ja skabröse Auffassung an den Hals geladen, wenn es im „Majorat" heißt: „Hubert ist verheiratet in Kurland an ein schönes Fräulein. Sie hat ihm Kinder erzeugt und darbt mit ihnen"[290]. Auffallend matt stilisiert sind die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors". Unter den serapiontischen Novellen bietet sich einem „Das Fräulein von Scuderi" als interessantes Experiment an. Die Besonderheiten der französischen Satzformung aus dem klassischen siècle werden hier imitiert; wobei Hoffmann m. E. weniger Geschick zeigt, als etwa Arnim, der in den „Verkleidungen des französischen Hofmeisters" Scarrons Ton auf mirakulöse Weise getroffen hat.

Die scheinbar eisig gleichgültige, in Wirklichkeit leidenschaftlich interessierte, wandlungsreiche, dabei scharfe Aus-

druckweise in der „Brautwahl" (um noch eine serapiontische Novelle hervorzuheben) ist von so ungleichen Talenten, wie Hauff, Heine und Dostojewski bewußt und unbewußt nachgeahmt worden. Ich denke zumal an die „Bäder von Lucca". Uns interessieren hier jedoch vorwiegend die Märchen. In „Nußknacker und Mausekönig" wird die bekannte Mischung so hergestellt, daß alles, was sich um Mariechen und das Geisterreich dreht, in jener Zunge vorgebracht wird, die etwa auch das kindliche Gemüt Anselmus spricht, die Welt der berührbaren Realität dagegen durch die Stimme des hoffmannischen Raisonnements, das bildlich, serapiontisch, aber nicht naiv ist, vertreten wird. Hierin besteht doch wohl auch der Fehlgriff dieses Märchens, daß die Kinder nicht wie Kinder, sondern wie „kindliche Gemüter" sprechen; so der schläfrige Schmetterling Mariechen in Sehnsuchtstönen: „Nur noch ein Weilchen, ein einziges kleines Weilchen laß mich hier, liebe Mutter, hab' ich doch noch manches zu besorgen, und ist dies geschehen, so will ich ja gleich zu Bette gehn"[291]. Nicht viel anders steht es um „Das fremde Kind", wo es ebenfalls über den Blüten wie gefrorener Nebel lagert, die individualisierende Charakteristik der Sprache aber doch tiefer geht. Wichtigere sprachliche Etappen scheinen mir „Klein Zaches" und „Die Königsbraut" zu sein. Etwas Unkonventionelles (auch von den Konventionen der Romantik Freies), ein gewisser Lufthunger ist am Stil des „Zaches" zu bemerken; während in der „Königsbraut" Natürlichkeit, Pathos und Skurrilität gar lieblich verbunden sind, also ein Ausgleich stattgefunden hat. Im „Kater Murr" ist wieder das Prinzip des Durcheinanderschreibens ausgeführt worden. Ich sage „wieder", weil diese ungesetzliche Gesetzmäßigkeit im Grunde schon im „Goldenen Topf" vorgebildet ist. Nur, daß die Exekution im „Kater" noch viel bewußter, mit

Raffinement geschieht. Bewundernswürdig, wie das falsche Pathos messerscharf von dem echten getrennt ist. Kreisler löscht seine Hymnen, seine tiefe, innere Begeisterung meist mit leidenschaftlicher Ironie aus; während der Kater oft genug in Rührseligkeit verfällt. Für die Fixierung ihm natürlich noch gegenwärtiger sprachlicher Momente aus dem achtzehnten Jahrhundert, deren sich die andern Personen im „Kater Murr" bedienen, hat Hoffmann — besonders im „Steinernen Herzen" — gute Vorübungen gemacht.

Ganz gewiß ist dies regulär: für jeden Schriftsteller kommt einmal eine Zeit, wo er in einer gewissen Manier erstarrt. Selbst Goethe konnte diesem Verhängnis nicht entgehen; um so weniger Hoffmann, der Virtuose. Diese Manier dokumentiert sich, in ihrem Epikuräertum, in ihrer Überkultur, in ihrem grotesken aus-der-Not-eine-Tugend-machen, auf eine angenehme Weise sogar. Sie liegt im „Kater Murr" etwa fertig vor, hat mich da aber keinen Augenblick gestört. Ebenso in der „Prinzessin Brambilla", die auch stilistisch ein Extrakt, ein Ausdruck von Klassizität, von überlegener Sicherheit, genannt werden muß. Eine Erstarrung ist durchaus wahrzunehmen, aber diese Erstarrung einer halsbrecherischen Tollheit wirkt höchst lieblich und belustigend. Bis zur Unerträglichkeit steigert sich aber die Manier im „Meister Floh": ich meine immer in sprachlicher Hinsicht. Denn sonst ist die technische Virtuosität, mit der „Callots Manier" gerade in diesem karikaturistischen Märchen gehandhabt wird, keineswegs abzulehnen. Selbst die Unzulänglichkeit menschlicher Kräfte im Variieren des Ausdrucks wird hier auf gar revolutionäre Art in den Kapitelüberschriften bloßgestellt: „Wie Dörtje Elverdink beinahe die Wahrheit spricht und die Distel Zeherit mit der Prinzessin Gamaheh von dannen rennt". Wohl aber werden

die Unarten des Stils, die sich schon in vielen andern Märchen und Erzählungen Hoffmanns finden, jetzt geradezu lästig. Dazu gehört vor allem die rückläufige Wiederholung (die z. B. in der „Brautwahl" recht ursprünglich und amüsant anmutet): „Ihr stecht", rief Peregrinus, „Ihr stecht ja wie ein kleiner Teufel" / „Ereifern", sprach Leuwenhoek, „ereifern Sie sich nicht, bester Herr Tyß" usw. — man kann diesmal wahrlich sagen — in infinitum. Der differenzierte Schönheitskultus des „Goldenen Topfes", die spätere psychologische Bereicherung und raffinierte Zuspitzung, die romantische Klassizität der „Prinzessin Brambilla" sind im „Meister Floh" einem immerhin in gewisser Beziehung wonnigen Untergang geweiht.

Ich möchte sagen: Hoffmann der Sprachkünstler zelebriert Liturgien der Schönheit und hetzt diese Schönheit dann mit Kniffen und Püffen tot; er läßt die romantischen Hymnen seiner Seele sich im Gift einer gleichgültig leidenschaftslosen Realität auflösen. Diese freundliche Gewohnheit des Verstümmelns ist immerhin eine edle Kunst, denn sie ist eine stilistische Möglichkeiten von neuem, abenteuerlichen Glanz erzwingende, schaffende Kunst. Nur darf sie *selbst* nicht totgekniffen werden.

XI.

Gestalten und Typen.

Das reinste ästhetische Gefallen gewähren m. E. von den Werken Hoffmanns seine eigentlichen Märchen. Ebenso scheint es, daß sie dem Künstler die liebsten Kinder waren, wenn er auch keineswegs alle gleich hoch stellte. Sie unterscheiden sich von den mehr novellistischen Arbeiten wesentlich dadurch, daß der Gesichtswinkel des Dichters bei ihrer Schöpfung sich verschoben hat. Zwar ist für Hoffmann das gewöhnliche Leben, der Alltag, erfüllt von wunderbaren Geheimnissen, dunklen Verknüpfungen und irrenden Klängen. „Vielleicht wirst du, o mein Leser! . . . glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben . . .“ [292]. Auch wogt in den am meisten phantastischen Märchen Hoffmanns viel Wirklichkeit; Übernatürliches und Natürliches sind da mit seltener Geistesfreiheit vermengt. Aber die Märchen bilden doch gewissermaßen eine höhere Staffel. Hier ist der novellistische Stoff mehr zum Einklang und Ebenmaß geordnet, in karfunkelreine Höhe gerückt, in blaue Räume erhoben. Es webt in diesen Märchen mehr ästhetische Kultur, und der Dichter scheint (was aus gewissen Stellen in den Schlußpartien des „Goldenen Topfes“ und des „Meister Floh“ erhellt) sich den Elementen der Materie gegenüber nicht nur schöpferisch, sondern auch kontemplativ, die Geheimnisse der Symphonie erspähend und anschauend, verhalten zu haben. Immerhin sind Hoffmanns helldunkle Märchen

(von seinen Märchennovellen etwa zu unterscheiden, wie manche Rembrandts von manchen Ostades) noch immer viel zu kompliziert, um unentwegt ästhetisch wirken zu können. Sie erwecken nicht überall und immer unmittelbares Wohlgefallen, wie viele andere Kinder- und Volksmärchen, wo typische Charaktere und typische Situationen einen weichen und harmonischen Effekt auslösen; und tun sich, gegen diese gehalten (vielleicht nicht in gleichem Maße, aber in gleicher Art ungefähr), wie Beethovensche Musik vor einer Walzerweise, hervor. Denn auch Hoffmann war kein Ästhet reinsten Wassers; wich vielmehr von diesem Ideal, zwar nicht ganz so beträchtlich ab wie Grabbe, aber immerhin wie Michelangelo, Beethoven, Böcklin. Doch kann man wohl sagen, daß in den Märchen Motive und Gestalten des Stofflichen, Zufälligen, auch des Wirkungsvollen von der schlimmen Sorte entkleidet und ins Unendliche gezogen sind. Man fasse irgendein Motiv daraufhin ins Auge: etwa das des mehr oder weniger fröhlichen Frondienstes zwecks Erlangung der einzig Geliebten. Die Bibel behandelt es schon wundervoll, mit tiefem, menschlichen Verständnis: Jakob dient zweimal sieben Jahre um schön Rahel bei ihrem Vater Laban und reißt schließlich den Stern vom Himmel herunter. Im „Goldenen Topf", im „Steinernen Herzen", im „Meister Martin", im „Fräulein von Scuderi" findet sich dasselbe Thema aus der Vorväterzeit wieder. Im „Steinernen Herzen" ist es zu leichtsinnig, mit zu viel Rücksicht auf krause Nebensächlichkeiten angefaßt, auch im Kerne nicht ganz zweifelsohne durchgeführt; im „Meister Martin" erscheint es zwar realistisch gesättigt und überhaupt köstlich, aber zu genrehaft; im „Fräulein von Scuderi" ist das Verhältnis des jungen Gesellen Olivier Brusson zu der Tochter Cardillacs Madelon ja psychologisch interessant genug, an Stacheln

und Dornen überreich; aber namentlich das Mädchen zu schemenhaft und konventionell gezeichnet. So bleibt „Der goldene Topf" übrig, der zwar früher geschrieben ist als die angeführten Novellen; wo aber Phrasierung und Stilisierung des Motivs ästhetisch durchaus befriedigen, das Erinnerungsbild vollkommen schlackenfrei anmutet.

Ähnlich wiederholen sich die bedeutsamsten Charaktere und Gestalten Hoffmanns mit einer — man muß das schon sagen — mystischen Gesetzmäßigkeit. Zwei von ihnen, die ich annäherungsweise auf die Formeln eines Lindhorst- und eines Anselmustypus zu bringen versuche (weil der Archivarius Lindhorst und der Student Anselmus im „Goldenen Topf" mir ihre gediegensten, am reinsten angeschauten und offenbarten, also gleichsam offiziösen Vertreter zu sein scheinen), hängen, wie schon hervorgehoben, mit des Dichters ganzem körperlich-seelisch-geistigem Ich zusammen. Ecce Homo; wenn sie ihm auch naturgemäß nicht aus den Augen geschnitten sind. Übrigens kommt es vor, daß Lindhorst- und Anselmustypus ineinander fließen. Als eine solche spezielle Mischung kann Meister René Cardillac im „Fräulein von Scuderi" angesehen werden, der — wie noch zu zeigen ist — trotz seines Alters und seiner verbrecherischen Natur, mehr vom enthusiastischen Anselmus in sich trägt. Man erinnere sich, daß Tiecks strahlender Oberon auf die alten Tage die Maske des Ewigen Juden vornimmt. („Die Reise ins Blaue hinein".)

Im allgemeinen gestaltet sich jedoch das Verhältnis so, daß die Lindhorste, welche sich ihren Lieblingen gegenüber als dei ex machina gerieren, mit ihnen innerlich verknüpft sind. Sie ziehen diese Glückssprinzen (ich wage keinen Plural von Anselmus zu bilden) ins Leben, meist in ein gar wunderbares Leben, hinein, sparen nicht an unendlichen Schmerzen und Freuden für besagte Lieb-

linge — um gewissermaßen Edelmenschen, Übermenschen, würdige Nachfolger zu züchten. Sie selbst — die Lindhorste — tragen die Attitüde des Zauberers zur Schau, sind mit geheimnisvoller Kraft, mit starken Flügeln begabt, beseelt von hoher Gereiftheit und zwingendem Geistesaristokratismus. Ein gewisser gewalttätiger Zug ist diesem Typ eigen: darum geschieht es, daß der Hexenmeister den ungeratenen Zauberlehrling (sit venia verbo) pisackt; während, wie gesagt, auch die berufenen Adepten — bei den geringsten Anflügen von Renitenz — von der rigorosen Erziehungsmethode zu leiden haben. Ein mystisches Feuer brennt in diesen Gewaltigen, die sich sonst, den Zauberern im Märchen nicht unähnlich, proteusartig in alles mögliche zu wandeln vermögen (und über Natur und Menschen eine ungewöhnliche Macht ausüben können). Wie glühendes Erz oder vom Blitze entzündeter Wein rast es durch ihre Adern, während sie nach außen vielfach kaltes Blut simulieren. Schaffen und Zerstören ist ihre Lust. Die einen haben sich mehr aufs Zerstören verlegt und offenbaren darin eine titanische Kraft: ich möchte sie kurzweg Übermenschen nennen; die gewaltig schöpferischen Sonnensöhne sollen Gottmenschen heißen. Hoffmanns Gottmenschen und Übermenschen sind vor allem große Künstler. Und der Dichter läßt keinen Zweifel darüber, daß er der esoterischen Kunst den Vorzug gibt. Ja, er verdammt den Ritter Gluck, weil dieser Prometheus Heiliges den Unheiligen verriet, als abgeschiedener Geist unter den Unheiligen wandeln zu müssen.

Nur soll diese Definition nicht so pathetisch genommen werden; die Satire müßte ihr sonst zur Abkühlung auf dem Fuße folgen. Richard Dehmel würde es von ungefähr so ausdrücken: „Jedweder Nachen, / Drin Sehnsucht singt, / Ist auch der Nachen, / Der sie verschlingt".

Hoffmann vergißt nicht die aufregenden, sonderbaren Gluten auszulöschen, sarkastisch anzudeuten, daß sein Archivarius doch schließlich das Töchterchen ganz gut versorgt hat und die beiden andern gern auf ähnliche Weise unter die Haube hätte bringen mögen. Der Doktor Prosper Alpanus in „Klein Zaches" nimmt sich von vornherein weniger ernst als sein Vorgänger in der Metamorphosenreihe — der vermeintliche königl. sächsische Archivarius. Er ist übrigens im Nebenberuf „Geh. Oberaufklärungspräsident" in Diensten eines außerordentlich erleuchteten Fürsten; conferatur der verschlagene Herr Kammergerichtsrat Hoffmann. Er zeigt sich altruistischer als der Archivarius Lindhorst, gebärdet sich irdischer und versteht doppelsinnigen Spaß [293]. Sein Geplänkel mit der Fee Rosabelverde (zugrunde liegen alte Götterschlachten — etwa der Kampf des Ormuzd mit Ahriman; noch deutlicher finde ich das Motiv in der Bibel vorgebildet: Mosis Wetteifer mit den ägyptischen Magiern) geht sanfter ab, als das wildwütige Treffen im Bibliothekzimmer des Archivarius. Nur, daß sich um die Lippen des Dichters ein verdächtiges Lächeln schlängelt.

Immerhin stark vermenschlicht scheint der Lindhorsttypus in der „Brautwahl" als der seltsame Goldschmied, im „Kater Murr" als Meister Abraham; der Pate Drosselmeier in „Nußknacker und Mausekönig" ist eine Transposition ins Kindliche. Quälender wirkt der alte namenlose Bergmann von Falun, da er sich plötzlich zu einer Riesengestalt, wie aus glühendem Erz gegossen, auswächst. Er bildet gleichsam das Übergangsglied zu den bösen Seelenfängern. Denn professionelle Seelenfänger sind auch diese Bösen: Coppelius, die Doktoren Trabacchio, Dapertutto, der Magnetiseur Alban (dessen Name, wie der des Prosper Alpanus etwas mit den Alpen und ihrer strahlenden Unheimlichkeit zu tun haben könnte: ein Prä-

ludium zum „Zarathustra"). Einen respektablen Prozentsatz Unheimlichkeit flößen selbst der ziemlich äußerliche Dr. Dapertutto und sogar Trabacchio in dem Machwerk „Ignaz Denner" ein, hinter dem doch, wenn man sich's ordentlich überlegt, die — mit Heine zu reden — „Rinaldo Rinaldini, Schinderhanno, Orlandini" sicherlich stecken; so daß es nicht einmal fair ist, sich über ihn aufzuregen. Das liegt eben an der bedrohlichen Mischung: man weiß nie, mit wem man es zu tun hat — ob's der Teufel, oder eher wohl möglich ein Mensch, oder am Ende doch der Teufel sei? Chamisso hat diese quälende Unruhe recht nachdrücklich in dem Gedichte „Das Malerzeichen" festgehalten. Die Terzine — die mürrische Strophe der Dantischen „Hölle" — paßt da ganz besonders gut[294].

Der Magnetiseur offenbart sich in der nach ihm benannten Novelle der unglücklich-glücklichen Maria als der romantische König aus dem Geschlecht der Lindhorste und Prosper Alpani. „Maria" — schreibt Alban an seinen Theobald — „Maria erkannte in mir den, der ihr schon oft in der Glorie der beherrschenden Macht als ihr Meister im Traume erschienen"[295]. Man mache sich die lohnende Mühe, damit eine Stelle in Lermontows „Dämon" zu vergleichen — das ganz unerhört starke Liebesgeständnis des verbannten „Erstgeborenen der Schöpfung" vor der schönen grusinischen Sünderin Tamára: „Ja tot, katóromu wnimála / Ty w pólunótschnoj tischinjé" usf. Zu deutsch: „Derjenige bin ich, dem du gelauscht in mitternächtiger Stille, dessen Sinn deiner Seele zuflüsterte, dessen Kummer du dunkel erraten, dessen Bild du im Traume gesehn hast; derjenige bin ich, dessen Blick die Hoffnung tilgt, bevor die Hoffnung erblüht ist; derjenige bin ich, den niemand liebt und alles Lebendige verflucht"[296]. Hoffmanns Magnetiseur will mich also in erster Linie eine Parallelerscheinung zu Byrons und der slawischen Byro-

niker abtrünnigen, ruhelosen, würdevollen Götterssöhnen bedünken. Wie die besondern Günstlinge dieser Dichter, ist er ein Viveur und hat mit den meisten Helden byronischen Gepräges etwas Vampirisches gemeinsam. Er steht über den „läppischen" menschlichen Verhältnissen, will aber das Wesen einzelner Menschen in sich einsaugen, um alle Strahlen in sich zu sammeln, um einem Gott gleich zu werden. Dieser etwas unliebliche Vorläufer von Nietzsches Übermenschen hat noch viel vom starken Wissens-, ja Aufklärungstriebe der Zeit, wie er gerade den Romantikern (z. B. einem Friedrich Schlegel) eigentümlich war. Wie schade, daß der stärkste negative Geist, den Hoffmann angelegt, sobald er aus den mystischen Nebeln heraustritt, ganz skizzenhaft zu wirken anfängt[297].

Der Lindhorsttypus begleitet Hoffmann durch seine ganze Schaffenszeit: der Archivarius selbst wird im „Meister Floh" als Kronzeuge für die sonderbare Flora des Feenlandes Indien angerufen[298]. Kleine satirische Floskeln hängt der Dichter seinem mächtigen Master of spirits gern aus Liebe an. Jedoch schon im „Steinernen Herzen" schafft er eine groteske Nachbildung — den türkischen Mamamouchi mit Hexenmeisterambitionen, der dem gebildeten und moralisch empfindenden Seehund das Fremdwort „Apporte!" zuruft. Aber geradezu Persiflage, also gewissermaßen Selbstpersiflage, sehe ich in dem Magus und Kanzleiassistenten Schnüspelpold („Die Irrungen", besonders aber „Die Geheimnisse"). Die unrebellischen, behördlich konzessionierten Zauberworte „Kanzleiassistent", „Brandenburg", „Schnüspelpold" sagen ja schon viel. Und selbst eine Parodie der Parodie wird in diesem Satyrspiel gegeben: ich meine die wenig wohlwollende Epistel des Herrn Irenäus Schnüspelpold an s. Wohlgeb. Herrn E. T. A. Hoffmann, dermalen im Tiergarten bei Kempfer; welche das aller-

dings herzlichere Billett des königl. geh. Archivarius an den Autor des „Goldenen Topfes" annähernd kopiert.

Selbstverständlich spinnt jedoch Hoffmann diesen königlichen Typus nicht nur aus sich selbst heraus. Einige markante Züge wird Großonkel Vöthöry, der Ähnlichkeit mit Goethes Freunde Merck aufweist, seinem Neffen durch Nachspotten auch z. B. das schäferliche Schmachten abgewöhnt und jedenfalls auf dessen Erziehung intensiver und vorteilhafter gewirkt zu haben scheint, als etwa „Onkel Ottchen", beigesteuert haben. Nicht umsonst bezwingt der alte Justiziarius B... im „Majorat", den Fouqué (nach Hitzigs Bericht[299]) „einen Heros der alten Zeit im Schlafrock und Pantoffeln" nennt, durch die Macht seines Geistes die entfesselten höllischen Mächte. So läge etwa eine Stilisierung der Persönlichkeit dieses Großonkels mit zugrunde.

Die beiden vornehmsten literarischen Urbilder scheinen mir Shakespeares Prospero (an den ja schon der Name Prosper Alpanus anknüpft) und — besonders wenn man die Stellung zum Jünger, zum Anselmustyp, in Betracht zieht — Virgil in seinem Verhältnis zu Dante. Der mittelalterliche Virgil, versteht sich Vergilius der Zauberer und große Poet. Man hat sich ihn phantastisch kostümiert, mit spitzer Krone — wie bei Botticelli und ältern Malern — zu denken. Mythisch-historische Vorbilder fehlen ja ebenfalls nicht: an Odin im Märchen, an König Salomo, an Simon Magus denkt man bald. Interessant ist es, daß die Lindhorstfamilie zahlreiche Akademiker, namentlich Ärzte, unter ihren Mitgliedern zählt. Hoffmann hatte eben für mystisch-medizinische Kapazitäten (Dr. Marcus, Dr. Koreff u. a.) eine prononcierte Neigung. Doch kommen da noch im engern Sinne mittelalterliche Existenzen in Betracht. Zum Teil jene Paracelsusse, die von Petrarca, Montaigne und Molière so wenig geliebt,

von Lionardo „destruttori di vita“ genannt worden sind[300]. Wir wissen ja heutzutage, daß die Großen sich vielfach in ihrer mittelalterlichen Auffassung von den zeitgenössischen Ärzten geirrt haben, die nicht immer Scharlatane, manchmal auch ein ganz klein wenig Genies waren. Von der Art etwa, wie in spätern Zeiten Justinus Kerner, den man (aus Pietät) nicht gut als einen Scharlatan, wohl aber (mit Fr. Th. Vischer) als gelegentlichen „Hoftiroler“ ansehen darf. Die Lindhorste haben ein profundes Wissen in den secretis Artis et Naturae; sie sind echte doctores mirabiles, wenn auch nicht gerade angelici oder seraphici. Erfüllt von titanischem Geiste wie der Übermensch Faust oder jener Neoplatoniker, Averrhoist, Arzt und Alchimist Pietro von Abano, den die Pfaffen haben verbrennen wollen, und es nur deshalb nicht taten, weil er just starb. Schon hundert Jahre danach hat man ihm in Padua ein Denkmal errichtet, und in der deutschen Literatur lebt er — nicht gerade naturalistisch photographiert — in Tiecks nach ihm benannter Novelle und vor allem in Brentanos unverwelklichen „Romanzen vom Rosenkranz“.

Benvenuto Cellinis durch Goethes Deutsch geweihte Selbstbiographie hat kaum auf die Gestaltung der Goldschmiede Hoffmanns Leonhard Turnhäuser und René Cardillac gewirkt. Ganz klar ist es, daß die Nachklänge mittelalterlicher Inbrunst und mittelalterlichen Schwindels im achtzehnten Jahrhundert, wie sie sich in gewissen prominenten Persönlichkeiten manifestieren, die Phantasie Hoffmanns haben anregen müssen. Ich denke an den langlebigen Grafen St. Germain, an Cagliostro, an Gaßner und seine Kuren, an Mesmer, insonderheit an Beireis, von dessen geheimnisvollen Farbenkunststücken Hoffmann im „Magnetiseur“ spricht[301]. Die nordischen Magier Swedenborg und Hamann, dann aber die Hippel, St. Martin, Lavater, Gall mögen ebenfalls dem Lindhorsttypus manche

Formen gegeben haben. Endlich ist aber der größte Entzauberer, Kant, zu nennen, in dessen Dunstkreise doch schließlich Hoffmann in Königsberg lebte. Bemerkenswert kann es übrigens genannt werden, daß gewisse Begebenheiten im Leben des Peregrinus Tyß (der nach Hamburg als Handelsbübchen geschickt wurde, vom Born indischer Weisheit trank, später in Frankfurt als einsamer Grübler wohnte) von einem veritablen Philosophen mit-, bzw. nachgelebt worden sind. Von Arthur Schopenhauer nämlich.

Die eigentlich dämonische Natur der Zeit ist aber doch schließlich Napoleon. Mag sein, daß wir es hier nur mit Weiberklatsch zu tun haben, aus recht trüber Quelle — die gute, ehrliche Königin Hortense und die Krüdener vermag ich als Gewährsdamen zu bezeichnen — fließt mir die Notiz zu, der legendenumfunkelte Kaiser hätte sich des nichtgeheuren Magnetismus zu „unerlaubten Zwecken" bedient[302]. Jedenfalls strebt er über seine Kraft hinaus, beherrscht die Zeit, einem Gottmenschen oder einem Übermenschen gleich. Wer weiß? vielleicht spiegelt sich der eine oder andere von seinen Zügen in der einen oder der andern geheimnisvoll leuchtenden Maske der königlichen Lindhorste Hoffmanns.

* * *

Der zweite Generaltypus ist der hoffmannsche Illusionsmensch, der von übernatürlichen, will sagen, ganz ungewöhnlichen Kräften geleitet wird. Jener Typ, der nicht recht in eine vulgäre Gaudeamus igitur-Welt hineinpaßt. Ein junger Mann, der alles um sich vergißt, wenn sich Schönheit in seiner Nähe zeigt, wird zum Opfer dieser verhängnisvollen Kräfte. Es gehört in die Welt des Zufalls und der groben Tatsächlichkeiten, daß er — mit seiner ungewöhnlich verfeinerten Subjektivität, mit dem brennend intensiven dunkel-bewußten Leben — nicht nur

in eine prosaische Welt gestellt, sondern selbst halbwegs ein verpfuschter Student, mühselig und beladen ist. Das kann als der bloße Schein gelten. Besonders in der Person des Studenten Anselmus hat Hoffmann die Psychologie des jungen Dichters und des unerlösten keuschen Jünglings mit Meisterschaft getroffen. Es wohnen qualitates occultae, semina aeternitatis in der karfunkelreinen Seele des jungen Menschen. Seine Seele gleicht einer wundersamen indischen Landschaft; nicht umsonst läßt der Dichter, wenn er von solchen Begnadeten spricht, seinen Enthusiasmus in eine landschaftliche Hymne ausklingen. Wie Siegfried versteht Anselmus die Sprache der Vögel. Wie Parcival erringt er den heiligen Gral. Wie Tannhäuser bleibt er bei seiner Frau Venus und kehrt nicht ins Philisterium zurück — dem edlen und praktischen Dulder Odysseus unähnlich, der (mit Tieck zu reden) die „Elfe Kalypso" um der guten Penelope und einer warmen Stube willen verließ. Denn ihm ist es, wie Oberon, mit seiner Titania als großer Dichter durch die Ewigkeiten alle drauf los zu existieren bestimmt. Es gehört zu den irrationalen, aber fruchtbaren Errungenschaften der Romantik: daß die Phantastik im „Goldenen Topf" so zwingend-real angefaßt wird, daß die Vermengung von Phantasie und Realität keineswegs (wie etwa in Goethes „Tasso") des Helden Untergang herbeiführt; sondern im Gegenteil ihn erlöst. Wie später den alten Faust.

Merkwürdig — aber doch gehört Cardillac in die Gesellschaft dieser reinen Menschen. Er — der Goldschmied, der die von ihm verfertigten zauberisch-kunstreichen Schmuckgegenstände nicht andern zu gönnen vermag und darum so scheußliche Verbrechen (Morde an diesen Profanen) begeht. Der Künstler, der in sein Werk verliebt ist, wie ein Vater in sein Kind — verbrecherisch blind. Er liebt

es blind, mit aller Gewalt seiner heißen, enthusiastischen und egoistischen Künstlerseele. Wie Richard Wagner seinen „Parcival". Der von ihm verfertigte Juwelenschmuck leuchtet in seinem zauberischen Glanze wie der heilige Gral. Man sieht: Vater (um mit dem rein Menschlichen anzufangen) — Künstler — Verbrecher. Mit nicht allzuviel Sophistik ließe sich Meister Cardillac in eine Reihe mit Schillers Karl Moor, H. L. Wagners „Kindermörderin", Goethes Gretchen und Dostojewskis Raskolnikow bringen. Wer aber Cardillacs tiefe Verwandtschaft mit dem Studenten Anselmus erfassen will, der achte auf seine Worte, da wo er sich (in seinem Künstlerstolz), obwohl es ihm den Hals brechen kann, vor der Maintenon und der Scudéri als Verfertiger jenes seltsamen Schmuckes bekennt. Diesen will ihm nun die Scudéri, als dem alleinigen rechtmäßigen Besitzer zurückgeben; aber Cardillac sieht in der alten Dame sein Ideal, seine Herrin, und glaubt das Geschmeide bei ihr am besten aufgehoben. „Euch, edles, würdiges Fräulein! hat das Verhängnis diesen Schmuck bestimmt. Ja, nun weiß ich es erst, daß ich während der Arbeit an Euch dachte, ja für Euch arbeitete. Verschmäht es nicht, diesen Schmuck als das Beste, was ich wohl seit langer Zeit gemacht, von mir anzunehmen und zu tragen."[303] Hört man nicht des Studenten Anselmus Stimme? den Klang seiner Anreden an das grüne Schlänglein. Und das alles, weil er ihre als bonmot hingeworfenen Worte „Un amant qui craint les voleurs n'est point digne d'amour" allzu tief und schwer genommen. Man hat hier als Gegenpart und Seitenstück zur märchenhaft reinen Natur des Anselmus eine unreine aus dem „wirklichen Leben". Aber: was ist Reinheit? was ist Unreinheit? Sagen wir einmal: der unglücklich und ungeschickt verliebte alte Goldschmied Cardillac ist ein Dekadenztypus. Ein dekadenter Anselmus.

Mit der Maske der Bizarrerie vor dem stillen freundlichen Antlitz, mit einer Vergangenheit, über die den Verstand zu verlieren er Verstand genug gehabt hätte, komplizierter schattiert, erscheint der „Jüngling Chrysostomus" (i. e. der Doppelgänger des Studenten Anselmus[304]) als der geniale Künstler Johannes Kreisler. Friedemann Bach, Johann Sebastians wunderlich genialer und sehr unglücklicher Sohn, den später Albert Emil Brachvogel in einem Roman und Ernst Leistner in dem Schauspiel „Willst Du Dein Herz mir schenken" behandelt haben[305], und Hoffmann selbst stehen für diesen Märtyrer Modell. Hierher gehört auch Giglio Fava, der Erkorene der Prinzessin Brambilla — der Student Anselmus als Bajazzo. Das bekannte Motiv „Lache, Bajazzo, schneide die tollsten Grimassen" wird eben darum so optimistisch gewendet; eine Fülle feiner Farben ergießt sich über den Tod des Bajazzo im Zirkus, über seine Auferstehung, vermischt sich mit dem Blute seines zerrissenen Herzens zu tollen Wundern, zu einem neuen Leben, zu einem unbegreiflichen Pyramidal-Unsinn, zu einem glänzenden Dasein in Phantasie und Poesie. Immerhin trinkt Herr Peregrinus Tyß, der als Fremdling in der guten Stadt Frankfurt lebt, von Menschenscheu ohne Menschenfeindlichkeit erfüllt, dann und wann sein Schöppchen Würzburger; während Anselmus weniger gemütlichen Getränken zusprach. Aber auch Peregrinus ist ein Springinsfeld, ein Parcival, ein Trottel, ein teutscher Jüngling, wenn auch mit einem Stich ins Lindhorsthafte — nicht ganz wie sein Freund und Rivale George Pepusch oder die Distel Zeherit, die sich aus Kinderpistolen schießt. Sie alle — der verzauberte Prinz im geblümten Schlafrock Eugenius („Datura fastuosa"), der sentimentalische Balthasar („Klein Zaches"), der fromme Theobald im „Magnetiseur", eine fruchtbare Natur, und ebenda der rezeptive Ottmar, der

reisende Enthusiast und Dilettant („Sylvesternacht", „Das Sanctus"), der romantische Liebhaber der beiden reitenden Sängerinnen Theodor in der „Fermate", die zwei ersten seinen Gesellen des Meisters Martin, der junge Johannes Wacht, dessen psychische und physische Schönheit so gepriesen wird, Olivier im „Fräulein von Scuderi", der aber schon etwas vom zweiten Liebhaber, von einer wasserklaren Lösung, vom Don Octavio im „Don Juan" an sich hat — gehören in die große Familie des Studenten Anselmus, in das Reich der kindlichen Gemüter Hoffmanns. Etwas abseits steht der namenlos unglückliche Kapuziner Medardus aus den „Elixieren": auch er ein gläubiger Redegewaltiger, ein Künstler in seiner Weise, mit dem das Schicksal ein trauriges Spielchen treibt.

Natürlich fehlt nicht die Karikatur, die Selbstzerfleischung. Im „Zusammenhang der Dinge" nimmt sich Ludwig vor, ein Enthusiast zu sein, und wird zu einer psychologisch famos gezeichneten parodistischen Folie für Euchar, der als etwas veräußerlichter, aber sicherer Vertreter des Anselmustypus Wunder leistet. Im Baron Theodor von S . . . („Die Irrungen", „Die Geheimnisse") muß sich die anima candida vollends verzerrt und parodiert sehen. Zu guter Letzt wirft dieser Unglücksrabe sogar keinen Schatten mehr; und als potenziert parodistisches Phänomen taucht ein Korkmännchen auf, das aber eigentlich mit dem exaltierten Baron identisch ist.

Aber die anima candida wiegt und hätschelt der Dichter als sein Ideal. Das kindliche Gemüt, die kindlich fromme poetische Stimmung der lebendigen Seele, ist das Charakteristikum des Studenten Anselmus. Darin liegt sein Talisman, die aus lichten Höhen ihm winkende Rettung. Nur wehe dem „Gereiften", der sich seiner flatternden Träume zu schämen anfängt. Äußerlich mag er reüssieren, wird aber für ewige Zeiten um den Talis-

man kommen und von Stunde an diejenigen komisch finden, die ihr Lebensschiff nicht auf dem lauen, schlaffen Wasser des flachen Philisteriums spazieren führen. Er selbst aber wird, vom Höchsten entwöhnt, alle Tage ein zufriedener Philister bleiben und vielleicht nur kurz vor dem Tode, wie Thaddäus von Brakel, sich noch einmal seiner Wünsche nach einem heißern Glück erinnern — sich mit Wehmut und Grauen entsinnen, daß auch er einst das lockende unbekannte Kind geschaut hat und mit ihm geflogen ist in das dunkelblaue, trauliche Land der Poesie.

Diese Jünglinge kann das ewig ironische, erbarmungslose Leben als unerfahren strafen; aber zur Poesie braucht's keine Erfahrung, keine Listen und Künste; sondern nur eine reine, liebemächtige Seele. Jeder noch nicht trivial gewordene Mensch kann die heimlich klingende Gabe empfangen, die Poesie zu verstehen (und das heißt alles verstehen!). Aber der Jüngling, der am hellichten Tage mit offenen Augen träumt, muß als der Glückliche gepriesen werden, wenn ihn auch aus düstern Tiefen die Basiliskenblicke der Krankheit anstarren, — als reich, wenn er auch keinen Pfennig in der Tasche hätte, — als der wahre Dichter, wenn er auch keine Zeile geschrieben haben mag. Denn seine lächelnde Seele ist wie der Kelch einer Wunderblume, die sich entfaltet. Entfaltung aber, Erziehung ist auch der Inhalt des „Goldenen Topfes". Nicht als ob dieses Märchen anders als „zwecklos, ziellos — wie die Liebe, wie das Leben, wie der Schöpfer samt der Schöpfung" wäre. Ich will damit nur andeuten, daß es in jene köstliche Folge deutscher Erziehungsbücher gehört: Wolframs Parcival, Grimmelshausens Simplizissimus, Goethes Meister, Kellers Grüner Heinrich, Mörikes Maler Nolten. Daß es in dem Sinne ein Erziehungsbuch ist, wie Dantes „Divina Commedia" und wie das herrlichste von allen: Goethes Faust.

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen."

* *
*

Man kann den Studenten Anselmus auch mit Tristan vergleichen. Wie dieser steht er zwischen zwei Frauen: Isolde aux blanches mains und der blonden Isolde. Isolde mit den weißen Händen bedeutet hier das Heimchen am Herd, the cricket on the hearth. Die blonde Isolde — das heißt die Sphinx, das grüne Schlänglein, die *γλαυκῶπις Ἀθήνη* — Göttin, Weib und Tier. Die Allegorisierung der Liebe erinnert an die mittelalterliche Mystik — etwa an Heinrich Suso, der einmal sagt: „Sie schwebte hoch ob ihm in einem gewölbten Chore; sie leuchtete als der Morgenstern und schien als die anbrechende spielende Sonne; ihre Krone war Ewigkeit, ihr Kleid Seligkeit, ihr Wort Süßigkeit, ihr Umfahn aller Lust Genügsamkeit"[306]. Oder an Dante ..... an Novalis ..... an Spitteler. Der Sinn: „Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan." Auch das irdische Weib erscheint als Mittlerin: so die Scudéri vor Ludwig XIV., wie weiland Königin Esther vor dem Antlitz des Ahasveros. Der brünstige Gedanke an S. Rosalia verknüpft und lenkt die Daseinsphasen des Kapuziners Medardus; nicht ohne tiefere Bedeutung wird in den „Elixieren" die Personalunion Maria-Venus festgelegt und durchgeführt. Früher nannte man die Blüte höchsten Strebens: maris stella. Es handelt sich hier um Illusionen. Der ferne Traum entspricht vollkommen der Art des Träumers. Die beiden Kinder Felix und

Christlieb erblicken im Walde ein Kind, das mit ihnen zu spielen gekommen ist: Christlieb sieht in ihm ein kleines Mädchen, Felix einen Knaben. Beiden ist es so, wie wenn sie das fremde Kind aus unbekannten Landen schon lange gekannt hätten. Ihren Kinderaugen offenbart sich das Symbol der Sehnsucht und der entzückten Begeisterung ohne alle Verschwommenheit, ganz real und plastisch.

Mit Rücksicht auf die rätselhafte Jungfrau heißt es in den Kreislerianis: „gibt es doch nichts Schmerzlicheres, nichts furchtbarer Zerstörendes, als wenn die Juno zur Wolke wird“[307]. Bei der „furchtbaren Zerstörung“ denkt man an gewisse Tagebuchseiten des Novalis und an Johannes Schlafs bohrende Glossen zum Falle Sophie von Kühn. Daher nun Hoffmanns böse Verspottung des Ideals, das ihn gequält so sehr; der Phonograph-Automat Olimpia im „Sandmann“ (ein Ereignis der modernen Satanologie) und die mannstolle griechische Fürstin in den „Irrungen“ und „Geheimnissen“ zeugen von dieser selbstzerfleischenden Tendenz.

XII.

Satire und Humor.

Lustig bringt Hoffmann selbst einmal seinen „ironischen Zug" mit der „Märchenmuskel" in Zusammenhang[308]. Die skurrile, höhnische Linie ist für ihn entschieden charakteristisch. Sogar sein Humor, den Jean Paul in der Verve des Schreibens über den des Cervantes stellt, bezieht mächtige Quellen aus dem „tollen Murki der bittersten Ironie". Dennoch darf nicht vergessen werden, daß Humor und Satire bei ihm nie aus bloßem Furor, aus irgendeiner Sorte von Entrüstung erwachsen, sondern aus innerem Gegensatz und artistischem Wohlgefallen am Ausmalen und Verzerren. Das gilt selbst, wenn man das deutsche Philisterium, das Hoffmann haßte und fürchtete wie kaum ein anderer, in Betracht zieht. All die bekannten Qualitäten, die noch heute nicht ganz außer Kurs sein sollen und dazu führen, daß wenn jemand die geniale Eingebung hat, sich zu verlieben, er den Heiratsantrag nach Paragraph soundso im Buche des alten Thomasius macht: Trivialität, abgezirkeltes Fühlen, folgsame Gedankenarmut, Schlafsucht, Formalismus, Pedanterie. Freilich hat uns Hoffmann keine Lästerchroniken hinterlassen. Die ironischen Hiebe sind scharf, aber nicht niederschmetternd; und der sonst so lebhafte Mann hatte seine epikuräischen Schwächen, liebte es nicht, Schicksal und Obrigkeit übermäßig zu reizen, huldigte dem Grundsatz: quieta non movere. Gewiß handelte er auch da an, ver-

gaß aber nur ein einziges Mal die weise Vorsicht: im Falle „Meister Floh".

Die Krüppel und Karikaturen um ihn hat er mit Wonne festgehalten. Sie zeigen den inneren, ich möchte sagen, mystischen Realismus des großen Romantikers. Denn es ist nicht zu leugnen, daß diesen seltsamen, grotesk-seltsamen, grotesk-rätselhaften Menschen eine verwirrende Unheimlichkeit innewohnt. All diesen abenteuerlichen, abweichenden Persönlichkeiten, für die man sich sofort und vor allem mit größerer Ausdauer interessiert, als gemeiniglich. „Nehmen Sie sich in acht", spricht mit stolzem Bewußtsein der Goldschmied Leonhard zu Tusmann in der „Brautwahl", „nehmen Sie sich in acht, ... Sie haben es hier mit kuriosen Leuten zu tun!"

Schier so tief wie das Interesse an der Psyche herrischer Feuergeister, ungeschminkter Jünglingsnaturen, durch inneres Mißgeschick zum Verbrechen Getriebener (Cardillac) wohnt in ihm der Sinn für dergleichen Kuriositäten. Wie Lionardo da Vinci liebte er es, Menschen mit auffallenden Zügen nachzugehen, um sich ihre Eigentümlichkeiten einzuprägen. Für Wachsfiguren, Zuckerpüppchen, Nußknacker hatte er eine besondere Vorliebe; und studierte gern mit gleicher Teilnahme das Militärwesen Dresdens und Berlins, wie er sich denn auch in „Nußknacker und Mausekönig" (nach Gneisenaus kompetentem Zeugnis) als „trefflicher Militär" bewiesen hat. Abenteuerliche Menschlein, unverkennbare Figürchen, närrische Leute mit sonderbaren Humoren ausstaffiert, wußte er überall herauszufinden. Nicht nur, daß ihm der dicke Dey von Algier (wie später dem Russen Gogolj) eine beträchtliche Aufwallung entlockt; aus dem Regelrechtesten von der Welt erblüht ihm willkommene Regellosigkeit. Er isoliert seine Opfer und faßt sie zu unterhaltsamen Gruppen zusammen, und hat an diesen Gruppen viele Freude. Irgendein älterer Herr

taucht auf, bei dem es gleich auffällt, daß er nicht ist, wie andere ältere Herren, irgendeine originelle Dame, irgendein Mädchen mit einer Glasröhre in der Kehle[309]. Ein Flecken, eine Signatur findet sich an ihnen und gibt den Anlaß, sie so besonders angenehm oder verdreht herauszuputzen.

Die Drôlerie bekommt einen Stich, der sie nach der Richtung des Gespenstischen gravitieren läßt, das Idyll einen schwindlig-grotesken Anstrich. Man vergegenwärtige sich noch einmal die geschmackvolle Liebeserklärung des Mr. Pickard Leberfink im „Meister Johannes Wacht". Oder stelle sich die lebhaften Leutchen im Weinkeller vor, beim Sylvesterpunsch, von denen der eine so „merklich mit den anziehenden Gesichtszügen variierte"; die gutmütigen und weniger gutmütigen Eulenspiegeleien in der „Brautwahl". Das beleuchtet so jenen exzentrischen, „sublimen Philistrismus, vor dem selbst der Teufel Respekt hätte"[310]. Denn schließlich — solche Kabinettstücke hat es bis Hoffmann so gut wie nicht gegeben: Gespenster, die Abführmittel zu sich nehmen; Feen und Magier, die sich mit Kaffee bewirten; Hexen, die mit Äpfeln und Kuchen auf dem Markte einer ganz bestimmten, wohlbezopften deutschen Stadt handeln; Teufel, die in Narrenkappen stecken; Majore von illusorischer Existenz, die aussehen, wie wenn man sie aus verschiedenen Stücken zusammengenäht hätte, und die mit weinerlichem Gesicht lachen. Ganz selten verfällt der scharfblickende Dichter in ein unbegründetes, gröberes Typisieren: so begegnet man in „Datura fastuosa" mancher gewöhnlicheren psychischen Organisation — der leidenschaftlichen Spanierin, den bösen Fremden; sonst ist Charakteristik immer die starke Seite seiner Natur und seines Könnens. Bloß schmückende Beiwörter braucht Hoffmanns krause Feder fast nie; die beschwörenden Epitheta zwingen den Leser in der Anschauung

der Individuen zu bleiben. Naturgemäß sind diese meist überaus negativer Natur, wie wenn er den Pyramiden-Doktor im „Signor Formica“ beschreibt oder gar den kleinen Zaches, der in seiner Art auch ein Mensch ist — der negative Pol zum Studenten Balthasar. Die Galerie dieser großen und kleinen Sonderlinge, dieser so variablen Figuren, muß unvergleichlich reich genannt werden. Zur Charaktereinkleidung braucht es wahrlich nicht viel: der irische Major O'Malley im „Elementargeist“ ruft den schwarzgefiederten Satan mit wilder, brüllender Stimme, beschwört ihn in finsterer Nacht, am dunklen Ort, mit einer flehentlichen Bitte aus der französischen Grammatik: „Monsieur, prêtez-moi un peu, s'il vous plaît, votre canif“[311]. Dennoch soll das keineswegs lediglich Ironie sein. Manche Gestalten Hoffmanns tragen ja unvergeßlich metaphorische Namen, wie der Kammerdiener Cochenille, der im „Zusammenhang der Dinge“ seiner gräflichen Herrschaft die Locken baut. Der Steckbrief dieser possierlichen Menschenexemplare setzt sich aus den scheinbar inkohärentesten und einander geradezu widerstreitenden Eigenschaften zusammen. So kommt es, „daß selbst die alten Baronessen (im „Majorat“) in ihren seltsamen hochgetürmten Frisuren, in ihren wunderlichen stoffnen, mit bunten Blumen und Bändern ausstaffierten Kleidern“ statt lächerlich, fremdartig und sogar ein bißchen gespenstisch wirken[312]. Peter Schönfeld, alias Pietro Belcampo, aus den „Elixieren“, erscheint als eine komisch-wahnwitzige Inkarnation dieser sonderbar humoristischen Kunst; der schöne Geist Legenie und der Douanier Egel, ein Sumpfhuhn, aus dem „Meister Floh“ gehören noch immerhin zum höllisch-irdischen Gesindel; aber die beiden Mikroskopisten im gleichen Märchen, — die — um Worte Kants (aus den „Träumen eines Geistersehers“) anzuführen — „so fleißig und vertieft ihre metaphysischen Gläser nach den

entlegenen Gegenden der andern Welt richten und Wunderdinge von da zu erzählen wissen", dabei aber doch vitale Interessen verfolgen, werden zu überragenden Symbolen.

Übrigens hat ja der Verfertiger der Teraphim selbst putzig genug ausgeschaut. Der Baron Wallborn (Fouqué in den Kreislerianis) vergleicht das wunderliche Mäskchen des Kapellmeisters Kreisler, hinter dem der Gott wie in einem Gehäuse versteckt sei, mit des weisen Sokrates hochnotpeinlicher Wettermännchen-Physiognomie. Und auch außerhalb des eignen Ichs in engerem Sinne stand ihm eine reiche Kuriositätenkammer zur Nutznießung offen. Schaukal betrachtet das unsympathische Onkel Ottchen und die andern Mitglieder der Gnomen- und Nippsachenfamilie Dörffer als Urbilder von Hoffmanns unerfreulichen Pedanten und belzebübischen Wunderdingen — nicht ohne dabei die Stirn zu runzeln [313]. Aber Hoffmann empfand gegen die unter seiner kundigen Hand ans Licht der Welt aufsteigenden Grotesken entschieden keine lyrische Antipathie, behandelte sie vielmehr mit epischer Freude. Der vielfach gleichartige, paradox-irritable Freund Ludwig Devrient und seine Rollen: Kanzler Flessel, Schneider Fips, Cooke, Pumpernickel, Kakadu, Shakespearische Komödienfiguren können ebenfalls an seiner Phantasie nicht ohne tiefere Inflammation vorübergegangen sein. Dann *suchte* man damals förmlich nach wunderlichen Menschen und menschlichen Wunderlichkeiten: so bietet das Mauchart-Tzschirnersche Repertorium für Psychologie manches Exemplum [314]. Und daß allerlei Hippelsche Männer nach der Uhr, übersinnlich-sinnliche Freier, pedantische Genies and so on Hoffmanns Lebenskreis — schleichend, stapfend und schreitend — kreuzen, ist bereits hervorgehoben worden.

Es liegt in der ganzen leidenschaftlich-belebenden, die Atmosphäre gewitterhaft elektrisierenden Art dieses Künst-

lers, daß bei ihm auch Tiere und Dinge ihre menschliche Sprache sprechen, bunt-bewegt fühlen, frohlocken und trauern, handeln und sich behandeln lassen — nach des homo sapiens oder gar höherer Geister Manier. Nicht nur, daß der gescheiteste Kater der Weltliteratur mit Witz und Sentiment Memoiren schreibt; daß der Hund Berganza Ästhetik und Kunstwissenschaft verzapft. Im „Zaches" lesen und schreiben die Tiere des Prosper Alpanus; die Vögel des Archivarius Lindhorst verhöhnen schüchterne Besucher und führen komplizierte Botendienste aus; Affen benehmen sich wie gebildete junge Männer; Heiligenbilder treten aus ihren Rahmen und beichten; Wandgemälde werden lebendig, lieben und verheiraten sich; Automate reden, tanzen, singen, weissagen; Marionetten werden ganz wie lebendige Theaterstars trätiert; Flöhe reden und denken wie Staatsanwälte; Nußknacker kämpfen wie uniformierte Löwen an der Spitze eines Heeres von Bleisoldaten wider tückische, gierige Mäuse und führen sich auch sonst als chevaliers sans peur et sans reproche auf. Herzöge und Grafen des Obstreiches paradieren, prunken, lassen sich vermittelst Astern und weißen Narzissen abschneiden und in die Suppe legen.

Gewisse satirische Absichten des boshaften Beobachters sind aber dabei unverkennbar. Da läßt er zunächst harmlosere Sticheleien auf die gute Gesellschaft, ihren Teeklitscheklatsch, ihr Salongeschwätz regnen[315]; auf das leidige Schwanken zwischen Nüchternheit und Sentimentalität, auf die „Pudeltümlichkeiten", auf die sonstigen berühmten Bürgertugenden: Anspruchslosigkeit und Frugalität. Wie wenn er Peter Altenbergs gastronomische Bekenntnisse vorgeahnt hätte, trumpft er im „Meister Johannes Wacht" mit seinem Brillat-Savarin auf. Aber Hoffmann wird doch auch spitziger. Er erreicht zwar als gesellschaftlicher und politischer Satiriker nicht

entfernt die Schärfe und den Glanz Heines, kann es aber darin mit dem gleichfalls verwandten Immermann aufnehmen. Nur, daß er, als guter Jurist, fast immer die Sachen so einzurichten imstande war, daß kein Hahn danach krähte. Man wird es schon haben lernen können. Da in den „Elixieren" der Prozeß des Medardus „durch die Not" des Hofes niedergeschlagen wird, lächelt der schlaue Richter dazu; gewiß wird sich dem Herrn Kammergerichtsrat manche Gelegenheit geboten haben: zu lächeln. Il y avait des juges à Berlin. Die Bureaukratie erfährt auch sonst keine Schonung. Daß er sich erlaubt hat, den Orden, mit dem in „Klein Zaches" Fürst Barsanuph seinen Geh. Spezialrat Zinnober beglückt, aus Platzmangel „zwischen Hüftknochen und Steißbein, in schräger Richtung" anmessen zu lassen, mutet nicht eben als eine Heldentat, aber doch als eine goldene Rücksichtslosigkeit an. Hier im „Zaches" wird mit aller Gewalt das eingeführt, was die Romantiker mit Unrecht „Aufklärung" nannten und mit Recht perhorreszierten. Aus den geflügelten Pferden sollen nützliche Säugetiere gemacht werden, und die Feen sollen für die Armee Socken stricken und, wenn nötig, Scharpie zupfen. Der ältere Hoffmann läßt einen Bändiger selbst in den Flöhen die übermächtigen Triebe durch zivilisatorische Tätigkeit teils beschwichtigen, teils in die richtigen Geleise leiten. Heine wird solche Humanität im „Atta Troll" zur höchsten Potenz entfalten. Über gewisse chinesische Zeremonien des Hofes ergießt sich ein sanfter Spott, wie denn auch zu sagen wäre, daß nicht etwa Otto Erich Hartleben, sondern E. T. A. Hoffmann als der eigentliche Erfinder des Sereniissimustypus angesprochen werden muß. Man vergegenwärtige sich Existenzen, wie den Fürsten Barsanuph von Kerepes in „Klein Zaches", den Fürsten Irenäus im „Kater Murr".

Zu einem Konflikt mit den staatlichen Autoritäten

kommt es erst beim „Meister Floh“[316]. Ein Passus aus der inkriminierten Episode des „vierten Abenteuers“ lautet (nach Ellingers Mitteilung in der „Deutschen Rundschau“[317]): Der Geh. Hofrat Knarrpanti war „ein sehr wichtiger Mann, auf dessen Namen sich der Herausgeber nicht besinnen kann, und von dem nur zu sagen ist, daß es ihm beständig an Geld fehlte, und daß von allen Staatseinrichtungen, die er aus der Geschichte kannte, ihm keine besser gefiel, als die Geheime Staats-Inquisition, wie sie ehemals in Venedig stattfand. Diesem Fürsten war wirklich vor einiger Zeit eine seiner Prinzessinnen abhanden gekommen; man wußte nicht recht, wie?“ . . . Diese und ähnliche Malefizstellen hatte Hoffmann eingestreut aus Bedürfnis, es denen einmal zu geben, die ihn, den gewissenhaften Juristen, zum politischen Polizeibeamten und Plagegeist enthusiastischer Jünglinge erniedrigen wollten. Die Rache des traurig-berühmten Ministers Kamptz-Knarrpanti an dem Todkranken ist oft erörtert worden. Erheblich scheint am Beanstandeten eine Note: die tragikomische Verwickelung einer Natur wie Peregrinus Tyß in die politische Mühle. Etliche Züge hat Hoffmann — durch die goethische Wertherpraxis aufgemuntert und diese nicht übermäßig mißbrauchend — aus Tagebüchern und Briefen inhaftierter Jünglinge, aus Prozeßakten entlehnt. Peregrinus repräsentiert aber nicht einen Typ wie Karl Sand oder harmlosere Verschwörer und imaginäre Demagogen. Nichts weniger als ein Strudelkopf, wird er für einen solchen bloß von dem idiotisch-listigen Knarrpanti gehalten — oder nicht einmal von diesem, der sich nur hoch oben lieb Kind machen will. Peregrinus hat es nicht nötig, Verschwörungen anzuzetteln, da er selbst ein richtiger König ist — im Lande Famagusta — in seinen Nirwanaträumen, in seiner abgrundtiefen, unvergleichlichen Schöpferseele.

Der „Meister Floh" scheint aber auch sonst an satirischen Winken zumal literarischer Provenienz und Tendenz nicht eben arm zu sein. Und zwar setzt es nach rechts und nach links Hiebe. Auch junge begeisterte Dichter und schriftstellernde Damen, die nichts eigentliches verbrochen haben, aber nichts verstehen, bekommen etwas ab. Die ganze mephistophelische Mär (ich drücke mich so aus, weil doch ihr sans gêne-Titel ersichtlich der Flohballade in Auerbachs Keller entstammt und literarisches Gesindel, zwar nicht mit soviel Deutlichkeit wie in der „Walpurgisnacht", aber doch so sicher wie in der „Hexenszene" mitgenommen wird) — die ganze mephistophelische Mär also, wie noch insbesondere die eingeschaltete köstliche Historie des Schneiderleins aus Sachsenhausen, trägt eine Spitze wider die Inaktivität des Geistes und des Willens, wider die damalige Schicksalstragödie in sich. Im „Zusammenhang der Dinge" und in den „Seltsamen Leiden" geht es den drehorgelnden Leuten vom „König Yngurd" und von der „Schuld" (also Müllner zu allererst und dann den Genossen) noch direkter an den Kragen. Diesen Zwiespalt der Natur kann man erklären. Hoffmann pflegte ja auch seine eigene Person nicht zu schonen, wenn er sich auf einer unkünstlerischen Handlung ertappte. Beim Übergang vom Sentimentalismus zur Romantik vergißt er nicht, sich selbst mit forschenden Augen zu besehn und tüchtig auszulachen. „Die Irrungen", „Der Elementargeist" ziehen viele Prinzipien der hoffmannesken Kunst in Zweifel; der „Kater Murr" parodiert nicht nur die platte Aufklärung, sondern auch unumwunden Jean Pauls, i. e. Hoffmanns Sentimentalismus.

Unter den Phänomenen der Gesellschaft, die Hoffmanns satirische Möglichkeiten zur Reaktion anreizen, nimmt die Figura der holden deutschen Jungfrau eine exzeptionelle Stellung ein. Er, der die vollkommene Bea-

trice über alles pries, hatte das zuverlässig satanische Bedürfnis, die Realität (selbst in ihren Musterbildern) mit Eifer zu schmähen. Immerhin wirkt der Homunculus-Automat Olimpia zuvörderst grausig — nicht wie bei Offenbach, der das Taktmäßige des Mannequins musikalisch zur Satire ausdeutet. Bei Hoffmann klingt es nur sacht an, daß Olimpia „mit Glück vernünftige Teezirkel mitmacht". Das Hausmütterchen Rettel Wacht freut sich unbändig auf die eigene Hochzeit — nicht so sehr wegen des Bräutigams (wie würde sich das auch schicken!), als weil sie einen ganz eminent schönen Kuchen zu backen gedenkt: es wird doch ein Fest! Durch solche Herabsetzung seines heimlichen Ideals arbeitet Hoffmann an seiner Selbsterziehung. In „Klein Zaches" muß nicht nur Candida (die Goethe, Schiller, Fouqué gelesen und wieder rechtschaffen und gründlich vergessen hat), sondern auch das echte Mädchen aus der Fremde, das Fräulein von Rosenschön, alias die Fee Rosabelverde, diese Not des Dichters büßen. Auch von der kleinen Madelon, der Tochter des Cardillac, wird gesagt, sie würde in kurzer Zeit sicher all das Schreckliche vergessen; offenbar weil das unbedeutende Püppchen für das große Leid gar nicht erlebensfähig genug war. Bezeichnend für Hoffmanns Kunst und der Welt Lauf: daß die schwer heimgesuchte Maria im „Magnetiseur" ihr reiches tragisches Geschick ins Banale hinabzieht, indem sie an irgendein „Adelgundchen" Romanbriefe schreibt. Wunderbar kontrastieren die „Damen, welche emsig Filet machen", mit der Putzmacherin Giacinta („Prinzessin Brambilla"). Giacintas und ihres mimenden Giglios Berufe sind schon auf blühende Illusion gegründet, auch an sich die Vermischung von Prinzenherrlichkeit und Proletarierelend, „ein Versuch im Schmetterlinge-Fangen". Die steifen Hofdämchen aber machen eben in all der ewig-jungen, mutwilligen

Herrlichkeit „emsig Filet". Nun, man denke an das breiige Frauenideal der damals umlaufenden Dichtung fürs deutsche Haus. An Claurens fürchterliches Bernermaitschi Mimili; an Karl Weisflogs unglaubliche Jungfer Seraphine aus der zweiten Historie vom großen Los: „Jeden Tag entfaltete sich eine neue Blüte im Kranze der Vollkommenheiten dieser Holden, die im Frühlinge von siebzehn Jahren englisch, französisch, italienisch wie deutsch sprach und mit Aberlischer Farbenglut die reizenden Aussichten des Gutes gezaubert hatte, die in den Zimmern des Grafen hingen" [318]. All die Veronikas und Albertinen nehmen sich wie im Kern unerbittliche, doch durch anmutig-dämmerigen Humor verschönte Bildnisse von jungen Damen der Pirnaer Vorstadt und des gebildeten Berlins jener selig entschlafenen Zeit aus. Die Gloriole der Tüchtigkeit geht diesen Holden nicht ab; in ihrem Album stehen ellenlange Aussprüche von Jean Paul und moderne Verse von Fouqué; und sie können stricken und können sticken, und lächeln ohne besonderen Grund und lassen sich gerne das Gruseln lehren und schlafen nach aufregender Lektüre süß . . . Während draußen im Leben die deutsche Romantik wogt und brandet und allmählich abebbt.

Anmerkungen.

[1]) Arnold Ruge äußert sich gelegentlich in einem Züricher Briefe an Heine vom 8. August 1845 über die „Romantik und Hoffmannstropfigkeit", die in den deutschen Zeitschriften grassiere.

[2]) Es ist nicht das Härteste, was von Hoffmann behauptet worden ist, wohl aber sicher verständnislos genug, schulmeisterlich, mit grobem Soll und Muß arbeitend, die Sentenz des einflußreichen Vilmar (A. F. C. Vilmar. Gesch. der deutschen National-Literatur. 2. Band, 4. verm. Aufl., Marburg 1851; S. 320 f.). „Wer seinem Kater Murr, seinen Teufelselixieren, seinem Nußknacker und Mausekönig Geschmack abgewinnen kann, für den ist schwerlich Schiller und Goethe noch vorhanden, geschweige das Nibelungenlied und ein Homer". Nicht so despektierlich, aber mit kaum größerem Verständnis drückt sich V. über manches andere in den Fantasiestücken und Serapionsbrüdern aus. — Gervinus (Geschichte der deutschen Dichtung. 5. Band, 5. Auflage, hrsg. von Karl Bartsch, Leipz., Engelmann 1874; S. 760—63 und sonst) dagegen hat nicht nur Schiefes und Falsches, so ausgesprochen feindlich er dem Dichter gesinnt ist. Daß der berühmte Historiker ein wackerer Mann war und sich in Göttingen als solcher bewährt hat, lernt man ja früh; wie er Romeo und Julie moralisch einschätzt, ein wenig später. Seine Abneigung gegen Hoffmann, der weder ein politisches Wesen, noch auch sonst ein Tugendspiegel war, befremdet nicht eben. Über das liederliche Leben des krankhaft veranlagten, selbstzerstörerischen Menschen, die „Raserei in Liebesempfindungen", gerät der peinlich genaue Abwäger tragischer Schuld in Entsetzen. Richtig ist dagegen, daß Hoffmann „gleichsam aus der pragmatischen Königsberger Humoristik heraus, aus dem schroffsten Gegensatze der Romantik, in das andere Extrem hinübergerissen ward". Sehr komisch wirkt es schon wieder, wenn der Unbequeme nicht nur mit Fouqué, als Futter für die reifere Jugend gewissermaßen, sondern auch mit Apel, Kruse,

Weisflog in einen Topf geworfen wird. Daß Achim von Arnim das gleiche Schicksal teilen muß gewährt einem Trost. Seine Ironie wird als „ein herrliches Mittel, Verrücktheit zu bemänteln" (die Wendung entstammt einer mißverstandenen Stelle aus Hoffmanns Bamberger Tagebuche) definiert; „Die Elixiere des Teufels" als „eine Art von mißgeborener Dichtung, welche Lichtenberg und Forster das literarische Bedlam nannten", bezeichnet. Bedlam und Charenton waren damals ja für Vergleiche sehr beliebt. „Alles liegt in einem ungestalteten Haufen, aus dem ein anderer, der das Talent hätte, erst etwas bilden müßte". Im ganzen ist Gervinus ungerecht, gereizt, philiströs; hie und da entschlüpft ihm aber doch eine treffende Bemerkung. — Ohne jede innere Anteilnahme, lau zeigt sich Koberstein (Gesch. der deutschen National-Literatur. Leipz. 1872/73; Bd. V — 5. Auflage von Bartsch; S. 135ff. u. an anderen Stellen). Er räumt ein, daß Hoffmann (und Fouqué) ein bedeutendes Darstellungstalent nicht abgesprochen werden könne. Im übrigen wäre doch seine Humoristik durchweg oder zum Teil „krankhaft-phantastisch, unheimlich und karikierend". Koberstein schätzt die weniger unheimlichen, d. h. die gemütlichen Novellen (Meister Martin, Doge und Dogaressa, Die Fermate, den Kampf der Sänger, den Artushof, auch Das Fräulein von Scuderi) noch am höchsten ein. Vom Einfluß Tiecks spricht der Adept des Meisters Ludwig gar nicht; er ist eher geneigt, all diese „bizarren Geschichten" Jean Paul in die Schuhe zu schieben, oder einfach auf das Schuldkonto einiger Romantiker zu setzen. — Von bedingterem Wert ist die Unfreundlichkeit Joseph Hillebrands (Die deutsche Nationalliteratur. Gotha 1875; Bd. III, S. 130/32), der meint, Hoffmann hätte vor Clemens Brentano und dem Ehepaar Arnim den größern Erfolg beim Publikum, nicht aber den größern poetischen Beruf voraus. Im übrigen sei er unter die Dichter, die das Prinzip der Dichtung im Champagner haben, zu rechnen. — Entrüstet ruft Julian Schmidt (Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1853; Bd. II, 396—98) aus: „Man lebte in einer künstlerischen (sic) Traumwelt, man las nicht einmal die Zeitung". Oder: Er „bearbeitete ‚Schärpe und Blume' zur Oper, stattete die ‚Andacht zum Kreuz' mit einem melodramatischen Schluß, mit Transparentblättern und bengalischen Flammen aus, und hatte eine kindische Freude daran, daß die Bamberger katholisch genug waren, um sich an diesem Erzeugnis der krassesten Bigotterie zu begeistern, daß selbst die

Geistlichen, die sonst die Bühne als ein Teufelswerk verdammten, jetzt der Erbauung wegen ins Theater gingen". (Dazu Eichendorffs Vorwürfe religiöser Indifferenz; so dehnbar ist der Begriff Hoffmann.) Ferner aber nahm Theodor Amadeus selbstredend an „tollen ausgelassenen Gelagen" mächtig Anteil; auch seine belletristischen Arbeiten waren „ziemlich leichtsinnig". Gelinde gesagt verständnislos ist, was Julian Schmidt über den Goldenen Topf zu bemerken hat. Doch heißt es ganz richtig und sogar nicht ohne tiefern Sinn: „Es dürfte manches in seinem poetischen Schaffen erklären, daß ihn seine Natur zur höchsten Leidenschaft und Extravaganz der Empfindung trieb, während seine (äußere!) Persönlichkeit zu dieser Romantik einen fast lächerlichen Kontrast bildete. Auf die Stürme der Leidenschaft folgten dabei die Momente der Reflexion, in denen er sein eigenes Wesen ironisierte, und dieser Wechsel der Stimmung ging so rasch und so häufig vor sich, daß man die Poesie des Kontrastes, die von spätern Dichtern künstlich hervorgerufen wurde, bei ihm als den Ausdruck eigenster Natur betrachten muß."

[3]) Robert König. Deutsche Literaturgeschichte. 9. verm. Auflage, Bielefeld und Leipzig 1881; S. 557—61. — Dr. Wilhelm Buchner. Lehrbuch der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, nebst einem Abriß der deutschen Kunstgeschichte. 2. Auflage, Mainz 1863; S. 284. — Geschichte der deutschen Literatur, mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Von Heinrich Kurz. 3. Bd., 7. Auflage, Leipzig 1876; S. 610—613 u. an and. O. — Heinrich Kurz hat auch eine Auswahl aus Hoffmanns Schriften veröffentlicht (Hildburghausen 1873, 2 Bände).

[4]) Hoffmann ist — belehrt uns Leixner (Gesch. d. deutschen Literatur. Leipz. 1897, S. 795) — mit Zacharias Werner und den Stürmern verwandt (welches wohl zuzugeben ist), i. e. jeder Selbstbeherrschung bar und ohne ernste Lebensführung. An geläutertem Humor kann man bei ihm ein bedauerliches Manko konstatieren und der „Dämon Wein" hat ihn inspiriert. Vielmehr hat der ihm eigentümliche „krause Humor" „etwas Unheimliches an sich, als blickten uns aus dem tollen Spuk die Augen eines Irrsinnigen an". Keine einzige Gestalt des Erzählers „fußt auf dem Boden schöner Wirklichkeit"; das meiste ist „krank". „Friedrich Hebbel ist von ihm beeinflußt worden; der Wahnsinn ist durch ihn noch mehr literaturfähig geworden,

als er bis dahin gewesen war" (!). — Karl Borinski. Geschichte der deutschen Literatur. 2. Teil; seit dem Ausgang des Mittelalters (Kürschners Nationalliteratur Bd. 163_2); S. 365—66.

[5]) In einer sonst warm lobenden Rezension, „Euphorion" Bd. VIII 1901, S. 430 f. Vgl. auch Ellinger in der Zeitschrift für deutsche Philologie XXXIII 1901, S. 560, der dazu noch auf Treitschkes Beurteilung Hoffmanns verweist.

[6]) Wilhelm Scherer. Geschichte der deutschen Literatur. 9. Auflage, Berlin 1902, S. 679 f. und sonst. „Am weitesten trieb Ernst Theodor Amadeus Hoffmann die Vermischung der Wirklichkeit und des Märchens, der prosaischen Alltäglichkeit und einer phantastischen Geisterwelt. Er entlehnte Motive von Jean Paul, Tieck, Chamisso, Arnim, Heinrich von Kleist. Er ließ sich wiederholt durch Gemälde inspirieren. Er knüpfte an Cervantes an. Er erzählt, durch Novalis' „Ofterdingen" angeregt, den Sängerkrieg auf der Wartburg wie einen deutschen Volksroman und benutzte auch sonst ältere Stoffe. Er drückte jedoch allem, was er gestaltete, seinen persönlichen Stempel auf. Er arbeitete mit Sorgfalt und Sauberkeit und übte eine große Macht über die Phantasie seiner Leser aus. Aber er wirkt mehr durch Begebenheiten und sinnfällige Erscheinung, als durch Charaktere und Seelengeschichte. Vielleicht ward ihm gerade deshalb ein so großer Erfolg zuteil; er fand, wie im vorigen Jahrhundert Salomon Geßner, sofort auch in Frankreich Beifall und unter den französischen Romantikern eifrige Nachahmer".

[7]) Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Von Richard M. Meyer. Berl. 1900; S. 25/26 und öfter. „Er sieht wirklich die Gestalten und die Dinge vor sich"; er sieht sie so greifbar und bestimmt, „daß er sie sprechen hört mit eigentümlichem Tonfall und wieder von uns verlangen kann, aus der Redeweise einer Figur uns ein deutliches Bild ihrer ganzen Erscheinung zu machen". Meyer schreibt auch Hoffmann die vielumstrittenen „Nachtwachen des Bonaventura" mehr aus stofflichen als aus ästhetischen Gründen zu (Euphorion XX 1903, S. 578—588).

[8]) Geschichte der deutschen Literatur. Von Vogt und Koch. 2. neubearbeitete Auflage, Leipz. und Wien 1904; S. 380—82, 436 und sonst. — Ernst Schulze und E. T. A. Hoffmann. Herausgegeben von Max Koch. In Kürschners deutscher Nationalliteratur Nr. 147.

[9]) Bartels (Gesch. d. deutschen Literatur. Leipzig 1902. Zweiter Band, S. 122—131, — bes. S. 125) stellt mit Bezug

auf des Dichters Motiventlehnungen fest: „Er war sicher reich genug, um im Notfall der gesamten Romantik mit Stoffen unter die Arme zu greifen, und wo er sich mit den andern berührt, kommt es daher, daß auch er ein geborener Romantiker und der romantische Stoffkreis ihm, wie allen gegeben war". Ferner, die lebendige Wärme spürend: „Die andern Romantiker träumen ihre Geschichten, Hoffmann lebt sie". — Lublinski (Literatur und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899/1900; Bd. I S. 92 ff.), wendet seine Aufmerksamkeit leider nur ein paar Arbeiten des Dichters zu, die ihn vornehmlich psychologisch interessieren: dem Magnetiseur vor allem und den Elixieren des Teufels. „Nur einem Auge, das durch Leben und Beruf psychologisch geschult war, konnte sich in einem rein geistigen Zeitalter allgemeiner Ideen der innere Zusammenhang zwischen Verbrechen, Rasse und Vererbung offenbaren." Vergleiche mit Ibsen („Die Frau vom Meere", „Gespenster", „John Gabriel Borkmann") können natürlich nur zuungunsten des alten Romantikers ausfallen. Lublinski reguliert seine Ansicht, indem er zum Schlusse besonders eindringlich bemerkt: „Hoffmann, der innerlich so feine, wurde immer roher, immer brutaler mit dem Aufgebot seiner Kulissen und Effekte, mehr und mehr ein Liebling der Leihbibliotheken und Almanache. Oft genug verfiel er einer ganz gewöhnlichen Sensationshascherei, und wenn man dann wieder auf Herrlichkeiten und Perlen aller Art trifft, die aus dem Schutt und Geröll hervorblinken, so muß man tief bedauern, daß ein solcher Geist in einem Zeitalter zu wirken verurteilt war, welches erst ganz äußerlich und begrifflich, und erst von oben her, eine Brücke zwischen Natur und Geist, zwischen Phantasie und Wirklichkeit geschlagen hat."

[10]) Ricarda Huch. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig (Haessel) 1902; S. 201—223, 225—230; S. 194—215, 217—222 der 2. Aufl. (1908).

[11]) Helmina von Chézy. Unvergessenes. Bd. II, 167 ff. Hrsg. von Borngräber. Leipzig 1859.

[12]) Fouqués Aufsatz über Hoffmann in der Pariser Ausgabe von Hoffmanns Werken (unvollständiger Nachdruck von Hitzig 3), Baudrys europäische Buchhandlung 1841, S. 41—48.

[13]) Auch Hoffmann hatte seinen Fouqué recht gern, konnte es aber nicht lassen, diesen guten Menschen und mittelmäßigen Musikanten ein wenig an der Nase zu zupfen. Er läßt den literaturkundigen Hund Berganza ihn, „wenigstens in Ansehung

des kindlichen Gemüts und des wahren poetischen Sinnes", neben Novalis stellen, korrespondiert mit dem sentimental-edlen „Baron Wallborn" über Musik, Poesie und tiefere Bedeutung, läßt die holde Candida in „Klein Zaches" Fouqués „Zauberring" neben Goethes „Wilhelm Meister" und Schillers Gedichten lesen, rühmt die Stilechtheit und Lebenskraft des „Galgenmännleins". Bedenklicher ist es, wenn er das gebildete Fräulein Albertine Voßwinkel mit ihrem Galan, dem jungen Maler Edmund Lehsen, aus Fouqués Gedichten, süßlich und sentimental in Tiergarten-Abendstimmung deklamieren läßt. Cfr. S. W. I, 133, 280 ff.; V, 31; VIII, 22 f., 45. Auch hat Hoffmann Fouqué seine mit Liebe geschriebene und gehegte, hochgerühmte Oper „Undine" zu verdanken. So daß sie sich wohl menschlich immer nahe standen, solange ihre persönliche Verbindung dauerte.

[14]) Hitzig soll als der schottische Tempelherr Robert d'Oredin — ein sympathischer, frischer und gescheiter Jüngling — in Werners „Söhnen des Thales" gezeichnet sein. — Cfr. Sulzer-Gebings Artikel über Zacharias Werner in der Allgemeinen deutschen Biographie, Band 42.

[15]) Hitzig 3 III, S. 163/64. — Grisebach S. XLIX.

[16]) Cfr. Grisebach S. XLIII—XLVI.

[17]) Cfr. Jean Paul. Sein Leben und seine Werke. Von Paul Nerrlich. Berlin 1889; S. 488, 553/54.

[18]) Manches bei dem, wiewohl nicht sehr zuverlässigen Funck deutet darauf hin (Funck 115 und desselben Autors „Jean Paul Friedrich Richter" — dritter Band der „Erinnerungen aus meinem Leben", Schleusingen 1839; S. 54—56). Mit Tieck und Fouqué ist es ja Jean Paul noch viel schlimmer ergangen. Darüber Nerrlich a. a. O. (17) S. 551. — Tieck und Jean Paul versuchten sich gegenseitig zu schätzen. Es ist aber vorbeigelungen und der Schuldige war Tieck. Fouqué, der für den Dichter des „Hesperus" begeistert war, ist von diesem in den Heidelberger Jahrbüchern angezeigt worden. Später kommt Jean Paul von der überaus wohlwollenden Einschätzung des einförmigen populären Epigonen ab.

[19]) Funck S. 117 und nach ihm Max Koch in seiner Einleitung zur Auswahl aus Hoffmann der Kürschnerschen Nationalliteratur (8) behaupten, daß „das Niederschreiben der Vorrede zwar ganz im Geiste Jean Pauls, jedoch nicht von ihm selbst, sondern von seinem Freunde Otto geschah". Grisebach erscheint dies unerfindlich (S. LV). „Was die Unterzeichnung der fin-

gierten Rezension mit Frip. betrifft" — bemerkt er — „so war dies bekanntlich Jean Pauls Chiffre in den Heidelberger Jahrbüchern." Eine genaue Entscheidung ist hier kaum zu treffen. Aus stilistischen Gründen kann die Vorrede jedenfalls Jean Paul nicht abgesprochen werden. — Im übrigen soll Jean Paul für die Vorrede von Kunz eine Kiste Wein als Honorar erhalten haben: „sechs verschiedene Sorten, von denen drei ihm besonders zuträglich waren" (Funck, „Jean Paul Friedrich Richter", S. 48).

[20]) S. W. I, S. 4.

[21]) Die ersten Verlagswerke von Kunz waren Hoffmanns Fantasiestücke und Schuberts, des populärsten unter den damaligen Naturphilosophen, „Symbolik des Traums" (Funck a. a. O. (18, 19) S. 73).

[22]) Heidelberger Jahrbücher 1815, 2. Band, S. 1041—56. Da heißt es also —

„Phantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten (vom Musikdirektor Hoffmann in Dresden), mit einer Vorrede von Jean Paul. 1., 2. und 3. Band. Bamberg, 1814 und 15. Bey C. F. Kunz". „Nicht um den etwas boshaften Einfall des genialen Vorredners, der sein für vorliegendes Werk höchst ehrenvolles Vorwort in eine Rezension vom Jahre 1823 einzukleiden beliebte, zu vereiteln, sondern wegen des hohen Werts des Buches selber geben wir schon jetzt dessen Anzeige. In der Tat verdient wohl selten ein Schriftsteller so sehr an der Hand eines Jean Paul in die Welt eingeführt zu werden, als unser Verf., in dem sich die seltensten Eigenschaften, scharfer, durchdringender Verstand mit kühner Phantasie, eine glückliche Ironie mit der feinsten Welt- und Herzenskenntnis vereinigen" . . . . Dem neuen Dichter ist es gelungen, im „Ritter Gluck" „das Seltsamste mit dem Gewöhnlichsten, das Wunderbarste mit dem Natürlichsten, ja mit dem Gemeinen so innig zu verweben — (ist doch auch beydes in seiner tiefsten Wurzel Eyns!), daß der Leser sich auch zum Glauben an das (dem gemeinen Sinne) Unglaubliche unwiderstehlich gedrungen findet". Was die musiktheoretischen, musikartistischen Momente an diesem chevalereskeu Stück anbetrifft, so wird auf die kompetente Stimme der Leipziger „Musikalischen Zeitung" (Cfr. Grisebachs Erwähnung der anonymen Rezension — von Rochlitz — in der Allg. Musik. Ztg. vom 17. August 1814; — S. LVII) verwiesen. „Übrigens ist der Johannes

Kreisler unsers Verf. eine so höchst individualisierte Person und so unendlich anziehend und liebenswürdig, daß man ihm unstreitig einen ehrenvollen Platz unter den klassischen Namen des deutschen Parnasses nicht versagen wird. Die „höchst zerstreuten Gedanken" könnte man eher höchst konzentrierte nennen; sie enthalten einen köstlichen Extrakt der geistreichsten Eingebungen über Kunst, Künstlerbegeisterung, Theater u. dergl.". Den „Don Juan", der den Rezensenten als Kunstwerk durchglüht, als Interpretation der „Oper aller Opern" überzeugt hat, krönt er mit höchstem Preise und beschwört sogar den Genius Mozarts zum Zeugen. „Fast sollte man glauben, er wäre es selbst, der göttliche Schöpfer des Don Juan, in freundlicher Verkleidung wieder auf Erden erschienen, in dessen Himmel, seiner ewigen Töne entbrannt, das göttliche Weib (— die reich und tief romantisierte Donna Anna ist gemeint —) im Gesang sich zur letzten Verklärung erhebt, wie der Nachtigall im höchsten Tone die Brust springt, wie dem Schwan vor seinem Verscheiden die Zunge gelöst wird zum süßesten Gesange". Die Ekstase fällt, sobald der Kritikus auf den „Hund Berganza" kommt. Er empfiehlt bei Gelegenheit des Cervantes „Gespräch der beiden Hunde Scipio und Berganza" in der Übertragung von Soltau, versetzt der Staël (wegen der „Gemütlosigkeit unserer sogenannten gebildeten Weiber") im Vorbeigehen einen nicht allzu heftigen Klaps, schüttelt über die weitläufige Redseligkeit des Köters das Haupt, über einige das Prinzip des Schönen verletzende Entgleisungen, den „fast persönlichen Grimm", der an der einen und an der anderen Stelle durchblickt, konstatiert überhaupt „unleugbare Flecken" („wozu wir auch das Sonett S. 122 ausdrücklich rechnen — ein bloßes Klinggedicht!"). — Zu dieser letzten Bemerkung ist zu sagen: im Berganza gibt es zwei Sonette. Das eine „Die beiden Sphinxe" betitelt, satirisiert die mimisch-plastischen Darbietungen der Händel-Schütz. Das andere — an Cäcilia (Julia) gerichtet, nur in der ersten Ausgabe und später nicht mehr abgedruckt — bringt jetzt der Verlag Georg Müller in München in seiner Ausgabe von E. T. A. Hoffmanns sämtlichen Werken. Gemeint kann auch das erste der beiden sein (S. W. I, 107). — Wenn aber der Berganza am wenigsten zum Kritiker spricht, wenn Hoffmann ihm als Gesellschaftssatiriker zu grimmig, zu swiftisch erscheint, so findet er doch auch da „goldene Worte, köstliche Blicke in Herz, Natur und Kunst". Den „Magnetiseur" faßt er als „eine der ge-

wagtesten und gelungensten Produktionen unserer Literatur" auf. Hoffmann deutete da mit dem Finger auf „das unheilige Lüften des Vorhangs, der uns die ewigen Geheimnisse verschleyert, das Eindringen ins Heiligthum aus bloßer frevler Neugier, ohne Gemüth und Liebe, jenes Verbrechen, welches die Heil. Schrift als ‚Zauberey' bezeichnet". „Und schimmerte nicht im Hintergrund . . . die so künstlich eingewebte Erzählung von Theobalds und Augustens wunderbarer Liebe . . ., der Leser schiebe zu tief verwundet". Ja, diese Arbeit gewähre dem Dichter einen „sehr bedeutenden Platz unter den . . . Naturphilosophen".

Alsdann über den „Goldenen Topf": „Wenn es Werke des Genius giebt, die gleich hoch über Lob und Tadel stehen, den Maßstab, nach welchem sie zu messen sind, erst mit sich selbst auf die Welt bringen, so rechnen wir unbedingt dieses wunderschöne Mährchen zu jenen seltenen Geistesblüthen. In der That wüßten wir neben ihm nichts zu nennen als Goethes berühmtes „Mährchen" in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" und Fouqués liebliche „Undine"; doch übertrifft der „Goldene Topf" diese unstreitig noch an phantastischem Reichthum und kecker lebendiger Charakteristik. Die kühnste Phantasie, mit den gewagtesten Combinationen, wie nur der Traum sie schaffen kann, in geisterhafter Lebendigkeit spielend, durchdringt sich in diesem wunderbaren Produkte mit dem reifsten Verstande und der klarsten Besonnenheit. Die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee ist mit eben so streng philosophischer Consequenz durchgeführt, als mit der herrlichsten Ironie objektiviert und durch und durch beseelt, und die unvergleichliche Geschichte wird den ernsten Denker eben so durch den Tiefsinn der Ideen ansprechen, als den oberflächlichsten Leser durch bezaubernde Anmuth der Darstellung gewinnen und festhalten." Dann wird eine schöne Deutung des für dergleichen nachgiebigen Märchens versucht. Zum Schlusse heißt es in ein paar Bonbonsversen, die aber charakteristisch für die romantische Exaltation — also für die Methode der Zeit, und überdies ein wenig ungewollt boshaft sind:

„Wär' ich der Geisterkönig Phosphorus,
Dir lohnt ich für den herrlichen Genuß
Mit Serpentinas Schwestern einer:
Denn Du verdienst sie, oder Keiner". —

[23]) Andere Zeitschriften begeistern sich auch nicht sonderlich, schimpfen aber auch nicht, beobachten vielmehr den Ton der

guten schlechten aurea mediocritas. Andere sind ostentativ dagegen. Besonders in späteren Jahren mehrt sich ihre Anzahl. So findet man im „Hermes" von 1819/20 („Hermes, oder kritisches Jahrbuch der Literatur", Leipzig, F. A. Brockhaus. Anordner Prof. Klug. Die Zeitschrift nimmt keine prononzierte Stellung ein; sie ist gegen Müllner, aber für Raupach; hat schon einen ungemein spießbürgerlichen Einschlag und richtet sich höchstens „gegen böse Geister jeder Art, besonders gegen die jetzt mehr als je spukenden Schwarm-, Wirr- und Zwanggeister") eine im höchsten Grade absprechende Rezension der „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors". Der anonyme Berichterstatter heißt die „Leiden" keineswegs seltsam, sondern höchst alltäglich. Auch der Entrepreneur im Grauen soll alltäglich sein, ein Mensch, der den Kassenvorteil mit dem künstlerischen Zweck tunlichst zu vereinigen trachtet. Ebenso seien die Histrionenleidenschaften banal und die Arzneien des Herrn im Braunen — Hausmittel. Das erste Drittel der „Leiden" sei immerhin spannend wegen der darin herrschenden Gemütsbewegung des Grauen; später werde es geradezu langweilig. Zuletzt entlädt sich ein recht blödes Duodezgewitter über die „phantastischen Halbkenner, welche nach Einfluß auf den Gang der Theaterdinge ihres Wohnortes ringen". — Man ist auf dem Punkte, sehr flach zu werden. — —

[24]) Im „Steinernen Herzen" schon spricht Hoffmann vom jeanpaulisierenden sentimentalen Pathos, aber in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" reiht er den „Hesperus" „Werthers Leiden" und den „Wahlverwandtschaften" an; die Serapionsbrüder rühmen Jean Pauls „hochherrliche Worte" über den Magnetismus, führen „Dr. Katzenbergers Badereise" im Munde; in der „Prinzessin Brambilla" wiederum greift er mit besonderer Betonung einen komischen Ausdruck des Altmeisters auf (S. W. III, 271; IV, 62; VII, 65; IX, 14; XI, 105). Hin und wieder kommt bei ihm Jean Paul doch in bedenkliche Nähe Fouqués, in das Poesiealbum der deutschen Jungfrau von gebildeter Sorte (S. W. VIII, 44 f.). — Conrad Ferdinand Meyer wird früh mit Jean Paul fertig und schenkt dessen Werke seinem Arzte. Cfr. „Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke". Von Adolf Frey. Stuttgart, Cotta, 1900; S. 50.

[25]) Jean Pauls Sämmtliche Werke. Erster Band. Berlin, Reimer, 1840. Wiederabdruck der Vorrede zur zweiten Auflage der „Unsichtbaren Loge" v. 24. Juni 1821 — S. XII. Das ganze

Proömium zu dieser romantischen Biographie ist gegen den romantischen Strudel gerichtet; gegen Mangel an Menschenkenntnis, gegen das rührend hilflose Backen der Charaktere à la Zuckergebilde, gegen diesen ganzen Geist, der eine so tolle wahnwitzige Vollkommenheit erreicht hatte. Poetische und Theatertollheiten, der „ohnehin nicht verstandesreiche Werner" und der „verstandüberreiche Müllner" werden mit Ingrimm belacht, ein bitteres und treffendes Wort über Tieck spritzt auf.

[26]) S. W. I, S. 311.

[27]) Goethe, Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil.

[28]) „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823/1832". Von Johann Peter Eckermann. Erster Teil. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836; S. 173.

[29]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller. Hrsg. von C. A. H. Burkhardt, 2. Auflage, Stuttg. 1898, S. 15. — Max Koch erwähnt in der Einleitung zu seiner Hoffmannausgabe (8) S. 153, Goethes Schwiegertochter hätte die Fantasiestücke geliebt, Lotte Schiller sie in einem Briefe an Knebel getadelt.

[30]) Goethe (Hempel) XXIX, 778.

[31]) A. a. O., S. 773—775. Cfr. auch Ellinger, S. 182.

[32]) Eckermann.

[33]) Cfr. darüber Alfred Kerr, „Godwi, ein Kapitel deutscher Romantik". Berlin 1898, S. 55 und 105.

[34]) Ellinger 23, 40, 79. Grisebach XXIII f. Holtei, „Briefe an Tieck" I 367 f.

[35]) „Die Gemälde" (1822) — besonders die Persönlichkeit des prächtigen Malers Eulenböck, zeigen nicht minder hoffmanneske Färbung. Ferner „Pietro von Abano" (1825) — wobei der Archivarius Lindhorst und der Student Anselmus besonders heranzuziehen sind. Ich freue mich, daß ich mit meiner Ansicht, Tieck, der leicht beeinflußbare, hätte auch von Hoffmann gelernt, doch nicht vereinzelt dastehe. Richard M. Meyer (Euphorion III 1896, S. 110) bemerkt, nachdem er auf die Folge: Tiecks Gestiefelter Kater — Kater Murr — Hiddigeigei und (bis zu einem gewissen Grade) Spiegel das Kätzchen — hingewiesen, daß Titel und Thema der 1824 entstandenen „Musikalischen Leiden und Freuden" von „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalischen Leiden" geborgt sind. — Die Äußerlichkeit der Beziehungen zwischen den Katern (S. W. X,

S. 62) leuchtet indessen von selbst ein. — Cfr. auch Minor, Akademische Blätter I, 193 („Tieck als Novellendichter").

[36]) Berliner Neudruck 1906. Ausgabe von W. Mießner S. 80, 109 ff.

[37]) Darüber Klee in seiner Ausgabe von Tiecks Werken 1891 (Lpz., Bibliogr. Institut). Rudolf Köpke. „Ludwig Tieck". Lpz. 1855. 2 Teil, S. 73—83.

[38]) Köpke a. a. O. (37); 2. Teil, S. 44 und 206.

[39]) Grisebach LXIV gibt nach des schwedischen „Phosphoristen" Peter Daniel Amadeus Atterbom „Aufzeichnungen" eine interessante Anekdote.

[40]) Cfr. „Briefe an Fouqué". Berlin 1848 (Brief Hoffmanns vom 2. März 1816). Grisebach LXV; Kerr a. a. O. (33), S. 90.

[41]) Reinhold Steig. Achim von Arnim und Clemens Brentano (Stuttg. 1894); S. 343 ff.

[42]) Cl. Brentano schreibt: „Denn stellen Sie sich vor, ich möchte die Lichter ausputzen, meinen Schatten nicht zu sehen, die Spiegel verhängen, das Spiegelbild nicht zu erblicken; und dieser Schatten, dieses Spiegelbild von mir in Ihrem Buche hat mich darum oft geängstet; weswegen ich nicht begreifen kann, daß Sie das Ihre darin sehen und zeigen möchten. Seit längerer Zeit habe ich ein gewisses Grauen vor aller Poesie, die sich selbst spiegelt und nicht Gott". Ferner: „Ich habe vor solchen tiefen Sittengesetzen Scheu gehabt in der Jugend, ich habe diese Scheu mit dem Spiegelbilde verloren, ich habe das Spiegelbild wieder und die Scheu, aber der Spiegel hat die Folie verloren, er ist durchsichtig". — Clemens Brentanos Gesammelte Schriften. 8. Band. Frankf. a. M. 1855, S. 235—37.

[43]) Der Artikel von Willibald Alexis steht Hitzig II, S. 325 bis 357. — Eine poetische Verwertung von Hoffmanns Gestalt findet sich in Alexis' „Gesammelten Novellen", Berlin 1830/31, 2. Band, — „Der Braune".

[44]) „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neuern romantischen Poesie in Deutschland". Von Joseph Freiherrn von Eichendorff, Leipzig, A. G. Liebeskind, 1847; S. 249—59.

[45]) „Das treffendste Bild dieses Ausganges (heißt es bei Eichendorff) bietet Hoffmann dar. Glimpf und Schimpf, Verstand und Überschwänglichkeit, Grauen und schallendes Gelächter, Rührung und ironischer Hohn ringen und fressen hier, wie die

bekannten beiden Löwen, einander in der Verzweiflung wechselseitig auf, daß nichts als die Schweife übrig bleiben."

[46]) Heinrich Heines Sämtliche Werke. Reclamscher Neudruck, Band II, S. 148, 150, 164, 185—87. — Rhein.-Westf. Anzeiger, Kunst- und Wissenschaftsblatt Nr. 6—30. 1822.

[47]) „Das Disziplinarverfahren gegen E. T. A. Hoffmann" (nach den Akten des geheimen Staatsarchivs). Von Georg Ellinger. Deutsche Rundschau XXXII, Juli 1906, S. 79—103. Früher mußte man sich auf Heines „Briefe aus Berlin", Varnhagens „Blätter zur preußischen Geschichte", Dorows „Denkschriften und Briefe" verlassen.

[48]) Am 26. Januar 1822 plaudert Heine von dem „kleinen beweglichen Männchen, dem Kammergerichtsrat Hoffmann, der den Kater Murr geschrieben", und von dem hohen feierlichen Baron von Lüttwitz, „der in der Vossischen Zeitung die klassische Recension des Katers geliefert hat". Im selben Brief wird von dem Gerücht erzählt, Hoffmann gebe bei Willmanns-Frankfurt einen Roman „Der Floh" heraus, der sehr viele politische Sticheleien enthalten solle. Am 16. März heißt der Roman mit offenbarer Anlehnung an den Meister Martin und seine Gesellen — Meister Floh und seine Gesellen. Das Buch ist konfisziert worden; man vermutet, daß die Demagogenriecherei darin persifliert werde. Es wird auch auf den bei Reimer in Berlin erschienenen Jean Paulschen „Komet" hingewiesen, wo ebenfalls, in der Vorrede zum zweiten Teil, die Demagogenuntersuchungen heillos lächerlich gemacht werden. Dann erzählt Heine von der schlimmen Krankheit Hoffmanns. „In meinem nächsten Briefe schreibe ich vielleicht mehr über diesen Schriftsteller, den ich zu sehr liebe und verehre, um schonend von ihm zu sprechen." Am 7. Juni 1822 folgt dann die Kritik des „Meister Floh". Der Titel wollte ihm anfangs nicht fair genug erscheinen. Sonst: „das Buch hat keine Haltung, keinen großen Mittelpunkt, keinen innern Kitt".

[49]) „Ein Jean Paulscher Roman fängt höchst barock und burlesk an, und geht so fort, und plötzlich, ehe man sich dessen versieht, taucht hervor eine schöne reine Gemütswelt, eine mondbeleuchtete rötlich blühende Palmeninsel, die mit all ihrer stillen duftenden Herrlichkeit schnell wieder versinkt in die häßlichen, schneidend kreischenden Wogen eines exzentrischen Humors. Der Vorgrund von Hoffmanns Romanen ist gewöhnlich heiter, blühend, oft weichlich rührend, wunderlich geheimnisvolle Wesen tänzeln

vorüber, fromme Gestalten schreiten auf und ab, launige Männlein grüßen freundlich und unerwartet, aus all diesem ergötzlichen Treiben grinst hervor eine häßliche verzerrte Altweiberfratze, die mit unheimlicher Hastigkeit ihre allerfatalsten Gesichter schneidet und verschwindet, und wieder freies Spiel läßt, den verscheuchten muntern Figürchen, die wieder ihre drolligsten Sprünge machen, aber das in unsere Seelen getretene katzenjammerhafte Gefühl nicht fortgaukeln können." In der Tat rauscht und klingt hier die Gesamtstimmung mancher hoffmannesken Erzählung: so des Märchens „Nußknacker und Mausekönig."

[50]) Heine a. a. O. (46) III, 118, 119 f., 213.

[51]) Friedrich Hebbels Tagebücher. Zweite Abteilung der Sämtlichen Werke. Histor.-kritische Ausgabe von Richard Maria Werner. Berlin 1903. I, S. 76, 141, 405; II, S. 135 f; IV, S. 8.

[52]) Ludwig Börnes Gesammelte Schriften. 2. Auflage. Hamburg, bei Hoffmann und Campe, 1840. Bd. IV, S. 108 bis 116, 273—283. — Ein kurzer Hinweis darauf findet in Felix Poppenbergs Rezension von Ellingers Hoffmann-Biographie, Nation XII, 1894, S. 98, statt.

[53]) „. . . . bloße Reste und Luftspiegelungen vergangener Zeiten, wo Tieck wenigstens sein Talent retten wollte, Jean Paul die Zinsen seines tüchtigen Kapitals, Müllner das letzte Ächzen Schillers und wo die Originalität Hoffmanns darin bestand, Absude und Tafelabgänge durch pikante Saucen wieder aufzufrischen". — Cfr. „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte". Von Karl Gutzkow. Berlin 1836, S. 15/16.

[54]) Geschichte der deutschen Literatur. Von Heinrich Laube. 4. Band. Stuttgart 1840; S. 188—193. — Cfr. auch Laube, „Moderne Charakteristiken", die bei Koch (8, 29) S. 152 zitiert sind.

[55]) Nach Joseph Hillebrand (2).

[56]) Wolfgang Menzel. Deutsche Dichtung von der ältesten bis zur neusten Zeit. Stuttgart 1859. Bd. III, S. 359 ff.

[57]) Rudolph von Gottschall. Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, Breslau 1891/92; 6. vermehrte (und verbesserte) Auflage in 4 Bänden; Bd. I, S. 486—501 und sonst.

[58]) Revue de Paris, Februar 1829, S. 64.

[59]) A. a. O. Juli 1829, S. 248 f.

[60]) Ein allerdings nicht vollständiges Verzeichnis der fran-

zösischen Übersetzung Hoffmanns findet man bei Goedeke, VIII. Sie sind in Deutschland sehr selten (die Berliner Königl. Bibliothek besitzt z. B. keine). Die Stadtbibliothek in Neuchâtel nennt ihr eigen: 1. Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann. Trad. de l'allemand par M. Loeve-Veimars, traducteur de Zschokke (Bruxelles, 1830. 3 vol. 16); 2. Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann. Trad. nouvelle précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Henry Egmont.... Vignettes d'après les dessins de Camille Rogier. Paris, Camuzeaux, 1836, 4 vol. 8.

[61]) Théophile Gautier schreibt in der Chronique de Paris vom 14. Aug. 1836 eine kritische Ankündigung von Egmonts Übersetzung. — Goedeke VIII, 478.

[62]) Paris, Vialat et Cie., 1855, mit sehr mäßigen Zeichnungen.

[63]) Grisebach XXXIX, XL, LVII, LXI, XCI.

[64]) Alfred de Musset, Namouna (1833), Chant deuxième, XXIII, XXIV. — Neuausgabe in einem Bande, Paris, Eugène Fasquelle, s. a., S. 78.

[65]) Cfr. der Artikel Namouna in dem vortrefflichen Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle von Larousse. Paris 1867/76.

[66]) Arvède Barine, Essais de littérature pathologique. IV. La Folie. — Gérard de Nerval. — Revue des deux mondes, LXVIIe année, 1897, 15 octobre, S. 794—826.

[67]) Veröffentlicht in der Revue de Paris Bd. I, Heft 3, 1894. — Cfr. „Berlin 1688—1840. Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt". Von Ludwig Geiger. II. Band 1786—1840. Berlin, Paetel, 1895; S. 423 Anm.

[68]) Später (1850) als Einleitung zu einer Sammlung von Nodiers „Contes fantastiques" erschienen. — Goedeke.

[69]) Cfr. Gustav Thurau, „E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich". Sonderabdruck aus der Festschrift zum 70. Geburtstag Oskar Schades. Königsberg 1896, S. 46 f.

[70]) Charles Baudelaire, Œuvres complètes. II. „Curiosités esthétiques". Paris, Calman Lévy, S. 379, 384—87, 431.

[71]) Cfr. Baudelaire. Œuvres complètes. V. Edgar Poe, sa vie et ses œuvres; S. 4.

Théophile Gautier in der Vorrede zu Baudelaires Œuvres complètes.

[72]) Histoire de la littérature allemande par G.-A. Heinrich (prof. de littér. étrang. à la faculté des lettres à Lyon). Paris 1888—91. Deuxième édition. Bd. III. S. 164, 171—176.

[73]) A. Boſſert. Histoire de la littérature allemande. Paris, Hachette & Cie., 1898. — Rez. von Ellinger in der Zeitſchrift

[74]) Arvède Barine. Essai de littérature pathologique. I. Le vin. — Hoffmann. — Revue des deux mondes, LXVe année, 1895; S. 311—348. Neuabgedruckt in „Névroses: Hoffmann, Quincey, Edgar Poe, Gérard de Nerval". Paris, Hachette & Cie, 1898. — Rez. von Ellinger in der Zeitſchrift f. deutſche Philologie XXXIII, S. 550/54.

[75]) Euphorion III 1896, S. 808.

[76]) Cfr. meine Rezenſion von Henri Maſſis' „Comment Emile Zola composait ses romans" in Die ſchöne Literatur, Beilage zum Literar. Zentralblatt, VII 1906, S. 449—51.

[77]) Eugen Degen in der ruſſ. Zeitſchrift „Mir Boshij", 1901, Nr. 12; Aufſatz „Ernſt Theodor Amadeus Hoffmann", S. 113/14.

[78]) Bemerkung von Prof. Adolf Frey.

[79]) Max Koch verweiſt darauf (Einleitung zur Hoffmann-ausgabe; cfr. Anm. 8).

[80]) S. W. IX, 173 ff., XV, 187.

[81]) Neudruck in Thomas Carlyles Werken. Prachtausgabe, London, Chapman and Hall limited, 1898. Bd. XXI, XXII. Hoffmann: XXII, S. 1—114, mit originellem, idealiſiertem Bildnis am Klavier.

[82]) Walter Scott in The Foreign Quarterly Review, Nr. 1, Juli 1827. Überſetzt von Goethe, Hempel XXIX, S. 773/74.

[83]) S. W. IX 171 f.

[84]) Reclamſcher Neudruck, S. 14.

[85]) S. W. I 188/89. — Dazu: Störring, Vorleſungen über Pſychopathologie. Leipzig 1900, S. 39—41, 50—57.

[86]) Cfr. Georges Woodberry. Edgar Allan Poe (Boston 1894). — Arvède Barine. Essais de littérature pathologique. — L'Alcool. — Edgar Poe. — Revue des deux mondes, LXVIIe année, du 15 juillet et du 1er août, 1897; 336—373, 552—591. — Charles Baudelaire. Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres in den Œuvres complètes, V 3—32; Notes nouvelles sur Edgar Poe, VI 1—24.

[87]) A History of German Literature as determined by

social forces. By Kuno Francke Ph. D., Prof. of German Literature in Harward University. — London 1901; S. 455 und 497.

[88]) In den Publications of the Modern language Association of America. Auch Separatabdruck. Vgl. A. von Ende im Liter. Echo vom 15. Juli 07, S. 1545 f.

[89]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller (29), S. 212.

[90]) Cfr. A. Kirpitschnikows Artikel über Perowski in der russischen Enzyklopädie Brockhaus-Efron.

[91]) Auf Pique-Dame verweist Max Koch (8).

[92]) Äußerung in einem Brief an seinen Bruder M. M. Dostojewski vom 9. August 1838. — „Biographie, Briefe und Tagebuchnotizen F. M. Dostojewskis". Petersburg, 1883; S. 9.

[93]) Ich stelle die russischen Übersetzungen von Hoffmanns Werken nach Alexander Herzens Aufsatz „Hoffmann", nach A. Kirpitschnikows konzisem und, trotz ein paar Unzulänglichkeiten, ausgezeichnetem Artikel „Hoffmann" in der Enzyklopädie Brockhaus-Efron IX, S. 454—56 (Leipzig und Petersburg 1893) und nach freundlichen Mitteilungen der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu Petersburg zusammen. — Herrn Ingenieur G. L. Mowschenson in Petersburg danke ich für liebenswürdige Zustellung von Büchern und Drucksachen.

[94]) Sobranije sotschinenij T. Gofmana. St. Petersburg 1897/99, Bd. IV, S. 94. — Zacharias Werner (anonym). Die Söhne des Thales. 2 Theile („Die Templer auf Cypern", „Die Kreuzesbrüder"). Berlin, bei J. D. Sander, 1803/04.

[95]) Wieder abgedruckt in der ersten legalen Ausgabe von Herzens Werken, St. Petersburg 1905, Pawlenkow; Bd. IV, S. 1—15. — Cfr. auch der Artikel „Hoffmann" in der russischen Ausgabe von Meyers großer Enzyklopädie (Leipzig, Wien und Petersburg 1905) und mein Artikel „Alexander Herzen" in der „Nation" XXIII, vom 14. April 1906.

[96]) Meine Übersetzung.

[97]) Belinski, Werke. Bd. III, S. 532. Moskau 1859/62.

[98]) Nach Kirpitschnikow.

[99]) Ausgewählte Werke A. S. Puschkins. St. Petersburg 1899, S. 91—270; 289—307. — M. J. Lermontows Sämtliche Werke. Petersburg 1890. S. 225—38, 650—61, 706—781.

[100]) Auch Prof. Alexander Brückner konstatierte ihn. — Geschichte der russischen Literatur. Leipzig 1905, S. 235.

[101]) In Gogoljs Werken. Moskau, Mamontow, 1867.

[102]) Brief an M. M. Dostojewski vom 9. August 1838. — A. a. O. (92), S. 9.

[103]) Brief an M. M. Dostojewski vom 1. Januar 1840. — A. a. O., S. 15; cfr. auch daselbst S. 32—33, 44.

[104]) Cfr. Klinke, S. 188 Anm. — Dazu Kirpitschnikow in den Artikeln „Dostojewski" und „Hoffmann" des Brockhaus-Efron (93). — Franz Brentano, „Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung" (Lpz. 1892).

[105]) Von Turgenjew und Hoffmann handelt Eugen Degen (77), der manches Interessante beibringt.

[106]) Brief an Hippel aus Plozk vom 25. Januar 1803. — Cfr. Hitzig I, 252.

[107]) Hitzig I, 286 ff.

[108]) Briefe an Hippel aus Warschau, vom 14. Mai 1804 und 16. Sept. 1805, — bei Hitzig I, S. 313 ff. und 318 ff.

[109]) Frau E. Kaszyiusz in Warschau hat sich der Mühe unterzogen, für mich Nachforschungen anzustellen.

[110]) Kuhlmeyer wird Hitzig I, 295, 308 mit Namen genannt; Mosqua war preußischer Inquisitor publicus in Warschau; Josef Elsner war dort Musikdirektor, zuerst am deutschen, dann am polnischen Theater.

[111]) A. Öhlenschlägers „Briefe in die Heimat . . ." Aus dem Dänischen von Georg Lotz. 2. Band; S. 222, 241/245. Altona 1820. Wörtlich (in anderer Übersetzung) wiederholt in Öhlenschlägers „Lebenserinnerungen". Leipzig 1850, 3. Band; S. 200, 203—205.

[112]) Diese charakteristische Vervollständigung Öhlenschlägers fehlt in den „Lebenserinnerungen".

[113]) „Abenteuer und Mährchen einer Neujahrsnacht auf einer Fußreise nach Amack". Von Hans Christian Andersen. Deutsch von Dr. Le Petit. Hamburg 1846; S. 87, 101 ff., 145, 147 ff., 208, 229, 234, 247, 268 ff.

[114]) Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Von Georg Brandes (Strodtmanns Übersetzung). Berlin 1872/76. 2. Band, S. 212—228.

[115]) Arnim in „Halle und Jerusalem". Brentano in „Der Philister vor, in und nach der Geschichte".

[116]) Richard Schaukal. „E. T. A. Hoffmann"; Band XII der „Dichtung" von Schuster & Löffler. Berlin und Leipzig (o. J. = 1904). — Cfr. Abkürzungen.

[117]) Lublinski (9), S. 97.

[118]) Gerhart Hauptmanns Gesammelte Werke. Berlin 1906. III, S. 309/10.

[119]) Gerhart Hauptmann a. a. O. VI, S. 224 und sonst.

[120]) Hugo von Hofmannsthal im Prolog zur „Madonna Dianora". Neue deutsche Rundschau, 1898, S. 604.

[121]) Hugo von Hofmannsthal. „Die prosaischen Schriften gesammelt" in 4 Bänden. Berlin 1907.

[122]) Walter Calé. „Nachgelassene Schriften". Berlin 1907; S. 240/288.

[123]) Carl Spitteler. „Lachende Wahrheiten". Zweite Auflage. Jena 1905; S. 98/101.

[124]) Georg Ellinger. „E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke". Hamb. u. Leipz., L. Voß 1894. — Cfr. Abkürzungen. — Dazu Rezensionen von Franz Muncker in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte XXII, 1898; S. 463/67; Felix Poppenberg, Nation XII, 1894; S. 96/98.

[125]) E. T. A. Hoffmanns Sämtliche Werke in 15 Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach, Leipzig, Hesse (o. J. = 1900). — Cfr. Abkürzungen. — Rezensionen von Richard M. Meyer, Euphorion 1901; Julius Rodenberg, Deutsche Rundschau XXVI, Dezember 1900; Franz Blei, „Die Insel", I. Jahrgang, Nr. 9; Ellinger, Zeitschrift für deutsche Philologie, XXXIII, 1902.

[126]) „E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke". Vom Standpunkte des Irrenarztes. Von Dr. med. Otto Klinke. Braunschweig und Leipzig. Richard Sattler (o. J. = 1902). — Cfr. Abkürzungen.

[127]) Börne a. a. O. (52), S. 283. — Philippe Pinel, als Wissenschaftler — Förderer einer exakten Psychiatrie auf Grund genauer Beschreibung der Krankheitsbilder —, wie als Mensch (wegen seiner wohl an Rousseau gebildeten Humanität den Kranken gegenüber) geschätzt, lebte 1745—1826.

[128]) „Das Kreislerbuch". Texte, Kompositionen und Bilder von E. T. A. Hoffmann. Zusammengestellt von Hans von Müller. Leipzig, Inselverlag 1903. — Richard Schaukal s. o. (116). Im Zeitalter der Elzevierediteionen und des kaiserlich japanischen Papiers erinnert man sich auch der vornehmen Erstausgaben Hoffmanns (Klein Zaches, Brambilla). Das Fräulein von Scuderi, die Katergeschichte aus dem „Murr" separatim (in Leipzig, bei Seemann); Märchen der Serapionsbrüder (Nuß-

knacker und Mausekönig, Das fremde Kind, Die Königsbraut), textlich renoviert, mit Zeichnungen Hoffmanns, Hosemanns und Marcus Behmers, sind — letztere eingeleitet und herausgegeben von H. von Müller, Berlin, bei Bard, Marquardt, im „Hortus deliciarum", auch in einer Luxusausgabe von 50 Exemplaren — erschienen. — H. von Ende, Hans Pfitzner (Klavierpartitur: Agnus dei; Ave maris stella, O sanctissima, Ah che mi manca l'anima; Undine), Edgar Istel, Hans von Wolzogen (Hoffmann und Wagner) haben sich um den Musiker Verdienste erworben. — Cfr. Dr. Richard Schaukal „Neue Hoffmann-Publikationen" in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, Nr. 139, vom 26. Juli 1907; derselbe Autor in der „Wiener Abendpost" (Beilage zur „Wiener Zeitung") Nr. 85, vom 13. April 1907: „E. T. A. Hoffmanns Kindermärchen". Im erstangeführten Aufsatz lautet eine Stelle sehr schön: „Nur aus dem Geiste der Musik heraus sind Schöpfungen wie Der goldene Topf zu begreifen, deren Magiertum mit Worten fast das erreicht, was sonst nur dem blühenden Fleisch der Töne, in weicher Formung um das starke tragende Skelett des Textes sich schmiegend, und wieder sich lösend in Duft und Hauch auszudrücken gelingt." In einem belangvollen Essay Franz Bleis (cfr. Anm. 125) heißt es: „Alle Reminiszenzen an das romantische Programm der Pseudoromantiker von der Art Fouqués sagen nichts über Hoffmann, der gar kein Verhältnis zu dem romantischen Wunderbaren hatte, zu den Feen, die aus den Grotten kommen, zu den Gnomen, die im Feuer hausen, und zu den Nixen der stillen tiefen Wasser (— richtig ist das allerdings nicht — A. S.). Ein Herr tritt in den Saal, gekleidet wie jeder, aussehend wie jeder, auch redet er nicht viel anders — aber die im Saale fühlen: Er hypnotisiert uns. Und die Geschichte fährt fort in der Beschreibung ihrer Gefühlszustände, nur werden diese alle sichtbar, kommen den Menschen unter die Haut, reiben sie auf, machen die Augen schielen, verlängern die Hände um Ellen, verändern, verzerren — doch alle bleiben Menschen, Berliner, die in den Zimmern des Hauses am Gendarmenmarkt Tee trinken, aber unter die das Wunderbare getreten ist . . . ." Angemerkt sei auch der kunstmetaphysische Aufsatz von Rudolf Kurtz in den Sozialist. Monatsheften (1. I. 08) — eine Glosse zu John Höxters imaginärem Schwarzkünstlerbild Hoffmann-Mephistos.

[129]) Hans von Müller stellt fest, daß die für Hoffmann auch vielleicht in gesundheitlicher Hinsicht verhängnisvolle Witwe,

die sich seiner 1807 in der trüben Berliner Zeit angenommen (ein Stein des Anstoßes für Ellinger), der Rätin Benzon in den Murr-Kreislerianis Züge geliehen hat.

[130]) Cfr. Anm. 47.

[131]) Die meisten Autoren zitiert Prof. Störring in seinem Buche „Vorlesungen über Psychopathologie" (85). Besonders wichtig für den Fall Hoffmann dünken mich, von Klinkes gewürdigter Studie abgesehen, —: Bechterew, „Über das Hören der eigenen Gedanken" (Archiv für Psychiatrie, Band 30); Charcots Ansichten über Hexen (Verzückung, Paroxysmus, erotische Vision bei Hexen), religiöse Vision, Vision künstlerischer Natur; Max Dessoir, „Das Doppel-Ich", 2. Aufl., Leipz. 1896; Wilhelm Dilthey, „Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn" (in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1886); Grashey, „Über Halluzinationen" (Münchn. mediz. Wochenschrift 1893); Fr. Jolly, „Beiträge zur Theorie der Halluzinationen" (Archiv für Psychiatrie, Band 4); Kahlbaum, „Die Sinnesdelirien" (Allg. Zeitschr. für Psychiatrie, Bd. 23); Lombroso, „Genie und Irrsinn" (Reclamscher Druck); Paolo Mantegazza, „Die Ekstasen des Menschen" (deutsch, Jena 1888), Schrenck-Notzing, „Über Spaltung der Persönlichkeit" (Wien 1896); C. F. van Vleutens in Zeitschriften, wie Die Nation, Die Zukunft, erschienene Essays über geisteskranke Dichter („Edgar Allan Poe", Die Zukunft XI, vom 1. VIII. 1903, besond. S. 182, 189), Opiophagen, Haschischesser, Paranoiker... Hier ist auch eine gute Spezialarbeit von Dr. Stefan Hock zu nennen: „Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur" (in Munckers Forschungen zur neuern Literaturgeschichte, Heft XVII, Berlin 1900). Außer Hoffmann, dessen Magnetiseur und Vampyr hierher vor allem gehören, finden Berücksichtigung: Goethe (Braut von Korinth), Byron, Zschokke (humoristische Verwendung des Motivs in „Der tote Gast"), Mozart (Don Juan), Marschner, Lindpaitner u. a. m. — Cfr. auch Ranft, Traktat von dem Kauen und Schmatzen der Toten in Gräbern (Leipz. 1734), ein naturgemäß wenig appetitliches Buch, von einer scheußlichen Gründlichkeit, das Hoffmann S. W. IX, 173 f. zitiert.

[132]) „Neues Allgemeines Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften". Hrsg. von M. J. D. Mauchart und M. H. G. Tzschirner (von Hoffmann ironischerweise in der „Prinzessin Brambilla", S. W. XI, 55, angeführt);

Leipzig, in der Sommerschen Buchhandlung, 1802: „Über die unwillkürlichen Vorstellungen", S. 16—19.

[133]) Über Hoffmanns Verwandtschaft kann man sich am besten bei H. von Müller a. a. O. (128), S. X f. orientieren. Eine Genealogie der Familie von 1540 bis auf die Gegenwart hat Theodor Hoffmann gegeben im „Genealogischen Handbuch bürgerlicher Familien", hrsg. von B. Koerner (Berl. 1900), Bd. VII, S. 163—175. Dazu ist De Candolles autoritative Stimme über die Erblichkeit zu konsultieren.

Hoffmanns Frau Michaeline. Man weiß über sie wenig, fast nur Anekdotisches. Danach erscheint sie als eine beschränkte gute Hausfrau. Nur allgemein kann man über ihr Äußeres Bescheid sagen. Aber sie war eine Polin; möglicherweise hatten die Freunde und Biographen kein Verständnis für das Slawische, Unfangbare ihres Wesens. Als Mädchen führt sie den Doppelnamen Rohrer-Trzcinska (— das ist die richtige Schreibung). Ich erwähne die m. E. richtige Kombination von Eugen Degen (cfr. Anmerk. 77) auf S. 119 seines Hoffmann-Aufsatzes, der polnische Name hätte deutschen Zungen durch seinen Konsonantenreichtum unüberwindliche Schwierigkeiten gemacht und sei verdeutscht worden. „Trzcina" ist gleich „Rohr". Hoffmann kann durch sie manches slawisch-polnische Motiv, das in seinen Dichtungen nachklingt, kennen gelernt haben. Jedenfalls war sie keine „geniale Frau" und ist nicht — was nahe liegt — mit der Klementyna Hoffmanowa-Tańska, einer Tochter des Dichters Tański und Frau des (polnischen) Historikers K. Hoffmann, die als Märchen- und Romanschriftstellerin bekannt ist, zu verwechseln.

[134]) „Natürlichkeiten der sinnlichen und empfindsamen Liebe" heißt die zweite Auflage der „Gedichte im Geschmacke des Grecourt" (London, bey Dodsley und Compagnie 1780 = Leipzig, bei Schwissert). In seinen lesenswerten Lebenserinnerungen („Mein Leben, wie ich Johann Georg Scheffner es selbst beschrieben". Erste Hälfte. Mit dem Porträt des Verfassers. Königsberg 1821) leugnet Scheffner die Verfasserschaft dieser anonymen „versifizierten Ejaculationen" (S. 93). Hoffmann war wohl der erste, der die Autorschaft Scheffners mit Sicherheit festgestellt hat (Hitzig I, 28). — An Theodor v. Hippels Werken schrieb man seinerzeit sogar Kant einen Anteil zu, den dieser in der Allg. Lit. Ztg. von 1797 dementiert (cfr. Kants Werke, ed. Rosenkranz und Schubert, 1842, Bd. 2, Abt. 1, S. 205). Man hat bei der

Lektüre der „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z" (1. und 2. Teil, Leipzig, Göschen, 1860) in zwiefacher Hinsicht an Voltaire zu denken. Erstens: ist der Verfasser nach seiner Gesinnung ein Voltairianer, zweitens gehören aber diese „Kreuz- und Querzüge" im höchsten Maße zum „genre ennuyant". Doch hat Hippel Hoffmann stilistisch beeinflußt, worauf ich noch eingehen werde.

[135]) Schiller im Prolog zu Wallensteins Lager.

[136]) Félicité de Genlis (1746—1830). Ihre Romane füllen mehr als 100 Bände; darunter: „Mademoiselle de Clermont" (1802), „Les chevaliers du cygne, ou la cour de Charlemagne" (Hamburg 1795, 2 Bde.), Les souvenirs de Félicie L. *** (1804). — Zur Lektüre der Anna Radcliffe (1764—1823) trieb — nach den Heidelberger Jahrbüchern 1822, S. 224 — die zahlreichen Leser ihrer „Mysteries of Udolpho" (1794), „The Italian" (1797) usw. „die Lust an abwegsamen Räuberhöhlen, an wahnsinnigem Gekreisch und Kettengerassel, an unheimlichen Wäldern und Einöden, an ungeheuern Burgen, voll Kellern und Verliesen und Hallen und versteckten Zimmern, in deren Betten Kadaver ruhen".

[137]) S. W. X, S. 63.

[138]) Grillparzers Werke. Hrsg. von Heinrich Laube, Stuttgart, Cotta (o. J.), Bd. VII, S. 245.

[139]) Vielleicht ist da auch an seine ungarische Abstammung zu denken. Der Vielschreiber Moritz Jókai taugte ja auch ganz viel; mit Hoffmann will ich ihn aber deswegen nicht verglichen haben.

[140]) S. W. II, S. 219ff. Prof. Paul Hensel schreibt in einem Artikel „Das Schauerliche bei E. Th. A. Hoffmann" (Frankf. Ztg. Nr. 130, 1. Morgenblatt vom 11. V. 1907) mit Recht: „Überaus peinlich muß auf jeden Leser der Schluß der „Elixiere" wirken, wo dann schließlich doch der gesunde Menschenverstand wahre Orgien feiert und alles „auf natürliche Weise" erklärt wird . . . Ein guter Kübel natürlicher Erklärung wird über den fiebernden Leser entleert, worauf er die Erlaubnis bekommt, gründlich begossen, seinen bürgerlichen Verpflichtungen wieder nachzugehn".

[141]) S. W. VIII, 232.

[142]) Goethe, West-Östlicher Divan.

[143]) Adolf Frey hat auf den Einfluß Rousseaus auf die documents humains von damals hingewiesen. — Die Sinnlich-

keiten der Elixiere geben auch Anlaß an Arnims „Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" zu denken, jenen leiblich-seelisch-geistigen Roman, der 1810 erschienen ist; wie im übrigen Das Sanctus an Arnims „Melük Maria Blainville", die Geschichte einer Mohammedanerin, welche erst eine fromme Nonne, dann eine kokette Schauspielerin wird, erinnert.

144) Cfr. Felix Poppenberg, „Zacharias Werner. Mystik und Romantik in den Söhnen des Thals". Berlin 1893, S. 43 ff.

145) Genannt seien noch: Niklaus Manuel, Salomon Geßner, Maler Müller, Chamisso, Hitzig, Contessa der Jüngere, der Genfer Rudolf Töpffer, der Zürcher David Heß (auffallend viele Schweizer), der Hamburger Philipp Otto Runge, August Kopisch, Robert Reinick, Franz Pocci, Anzengruber, Scheffel, Heyse, Wilhelm Busch, Adolf Frey, Gerhart Hauptmann; Vittorio Alfieri, Théophile Gautier, die Goncourts. — Cfr. Otto Behaghel, „Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen"; Leipzig 1907; S. 8 und 31, wo auch auf Hebbels und Friedrich Theodor Vischers Ansicht über diesen Punkt verwiesen wird.

146) Ellinger notiert S. 34 die Stelle aus dem Plozker Tagebuch: „Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde? Ich muß die Frage dem Präsidenten oder dem Großkanzler vorlegen, die werden es wissen". — So haderte dieser Hamlet lange Zeit mit sich selbst.

147) Cfr. Ellinger S. 64. — Die Reminiszenzen an Hoffmanns Posener Karikaturengeschichte sind (was ich nirgends erwähnt finde) in einer ganz geistvollen, wenn auch ästhetisch nicht reinlich und zweifelsohne wirkenden Episode des Steinernen Herzens niedergelegt. Es ist die einzige Stelle, wo Hoffmann „schmutzig" wird.

148) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Bibliothekars Fischer in Bamberg.

149) 256 Seiten mit 10 Vollbildern; Bamberg 1894, C. C. Buchners Verlag; S. 214. — Der Arzt Adalbert Friedrich Marcus (1753 in Arolsen geboren, gest. 1816 in Bamberg, jüdischer Abstammung), einer der ersten Adepten des Brownianismus. Der Brownianismus (nach dem Italiener Rasori auch noch Rasorismus genannt) ist die Lehre von der Erregungstheorie und dem Gegenreiz und handelt von der absichtlichen Schmerzerregung in einem Körperteil, um einen Reiz von einem andern abzulenken. Er ist von dem genial-liederlichen englischen Mediziner und Opiumesser John Brown (1735—88) aufgestellt.

Marcus lebte seit 1798 in Bamberg, seit 1808 als Vorstand des Medizinal-Komitees und Direktor der ärztlichen Unterrichtsanstalt. Auch Schelling und Steffens, die nach Bamberg gekommen waren, um die Erfolge der Brownschen Heilmethode zu studieren, übten auf ihn einen Einfluß aus. Mit Schelling gab er 1806—08 die „Jahrbücher der Medizin als Wissenschaft" heraus (3 Bde.). Seine Theorien — das Leben erhält sich nur durch Erregung —, seine Kenntnisse auf dem Gebiete des Mesmerismus, Vampirismus u. dgl. nahmen Hoffmann gefangen und haben tiefe Spuren in dessen Werken hinterlassen. Auch mit Jean Paul war Marcus befreundet. — Cfr. der Artikel über Marcus in der Allg. deutschen Biographie, Bd. 20, S. 306/07.

[150]) Cfr. S. W. IV, 23. — Eduard Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker. Berlin 1901. Bd. I, 178 und 183.

[151]) David Heß hatte es natürlich auf seinem Zürcher Landsitz besser als der Kammergerichtsrat Hoffmann. Er ist auch in seinen Schriften ruhiger, gesetzter, wielandischer. Ich denke da an „Kleine Gemälde, Reminiszenzen und abgebrochene Gedanken" (Zürich 1802, Orell Füßli & Comp.), wo sich übrigens auf S. 97 eine hierher gehörige „Dilettanten-Regel" findet: „Da Liebhaber gewöhnlich nur wenig Zeit auf die Kunst verwenden können, so müssen sie sich die schnellste Manier eigen machen, die mit wenig Aufwand ein Ganzes darstellt, damit nicht die Zeit verschwendet werde mit unnützem Kauen an der Schaale, und darüber der süße Kern verloren gehe". Ferner an das die sanfte Malweise, die „Kattundruckerei" der Zeit kritisierende „Kunstgespräch in der Alphütte" (1822 in den „Alpenrosen" erschienen). — Die „Malerbücher" hat mir der Kustos des Zürcher Künstlerhauses Herr Appenzeller freundlichst zur Einsicht vorgelegt. Es handelt sich um die Blätter: Bd. II, 25 und 34; Bd. V, 1; Bd. X, 33.

[152]) Grisebach, zwischen XLVIII und XLIX.

[153]) Darüber eine Notiz in dem sehr banalen, zum Teil übrigens wörtlich an Hitzig und an Funck sich anschließenden „Roman" „Devrient und Hoffmann", einer Kompilation von Anekdoten, die sonst den Rekord an Unkunst schlägt, von Springer (Berlin 1873), Bd. II, S. 54.

[154]) Hitzig I, S. 314 f.

[155]) S. W. IV, 49; IX, 172; XIV, 152, 154.

[156]) G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärung der Hogarthi-

schen Kupferstiche, mit verkleinerten aber vollständigen Copien derselben von E. Riepenhausen. Göttingen, in der Dieterichschen Buchhandlung, 1794, 96, 99, 1833. — Im ersten Band, S. V.

[157]) Funck S. 113 f.; Ellinger S. 75 ff.; Moritz Thausing, Le livre d'esquisses de J.-J. Callot (Wien 1881).

[158]) Athenaeum II/1, S. 39 ff.

[159]) „Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler". Hamburg 1840/41, Verlag von Friedrich Perthes. Bd. I, S. 1—83, 371—435, Bd. II (Auswahl von Briefen). Runges „Silhouetten, ausgeschnittene Blumen und Tiere in Umrissen" (Hamburg 1843) waren mir leider unzugänglich.

[160]) Über Salvator Rosas Unnatürlichkeit entrüstet sich John Ruskin — mit Unrecht, wie mich dünkt. Sonst verblüffen Hoffmanns Kunstanschauungen nicht eben durch Originalität. Er vergleicht im „Sandmann" die Klara mit der reuigen Magdalena von Batoni, — des wunderschönen Haares und des Kolorits wegen. Diese manierierte, weiche Magdalena hat er in der Dresdner Galerie gesehen. Ebenda auch die süßliche, aber nicht unoriginelle orgelspielende Cäcilia des seinerzeit geschätzten Carlo Dolci, bei der es natürlich auch auf den schönen Frauenkopf in erster Linie ankommt; ferner die Sixtinische Madonna und des Correggio „Nacht". Im Signor Formica findet Hoffmann-Salvator bei Velasquez das Fleisch, aber nicht das Wort, und möchte Tizian nicht auf Kosten Raffaels erheben. Im Magnetiseur rühmt Bickert den gotischen Stil, dem er eine reiche Zukunft weissagt. Rembrandt, Callot, Brueghel werden, des dämonischen Charakters ihrer „Warnungstafeln" vor dem Teufel wegen, in den Abenteuern der Sylvesternacht zusammengestellt usw. Wie auch Tieck, hat Hoffmann die Malerei mehr heiß geliebt, als fein beurteilt. (Das ist denn doch nicht ganz dasselbe.) — Cfr. auch Ellinger S. 24 f., Degen a. a. O. (77) S. 119.

[161]) S. W. VI, 57.

[162]) S. W. VII, 101.

[163]) Ich zitiere Robert Saitschick, „Menschen und Kunst der Renaissance", Berlin 1903, S. 445.

[164]) Cfr. Ellinger S. 143; Grisebach S. LXXXI. Die Streiche sind alle sehr drollig und ergötzlich zu lesen. Mit feiner und leichter Konversationskunst wird Salvator Rosa charakterisiert. Warum der Künstler und der Mensch Salvator Hoffmann so sehr gefesselt hatte, ist nicht eigentlich schwer zu sagen. Das war

ja ein romantischer Herr, demnach eine typische Künstlerfigur seiner Zeit. Mehr noch durch sein Auftreten als durch seine Werke spannte er die Aufmerksamkeit des Publikums. Er hatte eine gelehrte Bildung genossen, hing aber als Maler an der Mutter Natur, welcher er in den wilden Klüften Kalabriens nähergetreten war. Er zeichnete nicht viel, sondern entwarf die Skizze sofort mit dem Pinsel. In Neapel kam er besonders zu Ansehen, konnte sich aber dort nicht lange halten. Er wandte sich nach Rom; lebte danach in pompöser und süßer Fröhlichkeit, dabei ohne in Philistereien zu versinken, in Florenz, kehrte dann wieder nach Rom zurück, wo er zum unbescheiden genialen Mittelpunkt eines geselligen Künstlerkreises wurde. Wirklich trunken von seiner eigenen Genialität, dichtete er hier außerdem, trat als Schauspieler auf, wobei er noch viel mehr jubelnden Beifall als Mißgunst fand. Dieser Moment wird von Hoffmann mit viel Liebe festgehalten. In seinen Figurenbildern glaubte Salvator Rosa Michelangelo gleichzukommen, worin er sich aber getäuscht hat. Dagegen sind seine Schlachtenbilder sehr flott gemalt. Besonders gelingt ihm das Gewühl, das Aufeinanderprallen; dann in den Landschaften der wildromantische Glanz, das Brigantenhafte. Man sagte übrigens Salvator nach (das waren aber offenbar nur schlechte Kerle!), er hätte sich in seiner Jugend selbst eine Zeitlang ein bißchen unter den Briganten umgesehn. Ganz prächtige Sachen sind: der „Sturz der Giganten"; die „Kreuzigung des Polykrates" — es ist charakteristisch, daß für seine Zeit eine Kreuzigung Jesu nicht mehr genügte und infolgedessen der alte Polykrates herbemüht werden mußte; der „eingeschlafene Held am Flusse"; „Alexander bei Apelles", besonders klug ausgedacht.

[165]) Heinse, Werke (Leipzig 1838) II, 6—17, 59, 178, 186, 189 f. — Athenaeum II/1, S. 137 ff.; „Gedichte von A. W. Schlegel", Tübingen 1800: „Geistliche Gemählde" (S. 159—169), „Gemählde" (S. 182—184). — Cfr. Alfred Kerr, „Godwi" (33), S. 19—21.

[166]) Cfr. Dr. phil. Jonas Fränkel, „Zacharias Werners Weihe der Kraft. Eine Studie zur Technik des Dramas" (Beiträge zur Ästhetik, hrsg. von Theodor Lipps und R. M. Werner, IX. Hamb. und Leipz. 1904; S. 91 ff.).

[167]) Adolf Frey a. a. O. (24) S. 44.

[168]) S. W. VIII, 36/37, VII, 227 ff.

[169]) „Böcklins Gemälde „Dichtung und Malerei" drückt aus,

was er vom Künstler verlangte. Die beiden Künste schöpfen aus der nämlichen Quelle. Wie der echte Dichter soll der Maler aus dem Borne der Erfindung und Empfindung schöpfen. Er soll die Phantasie des Menschen in Bewegung setzen, sein Herz mit Wonne und Wehmut treffen". Zu erinnern ist ferner daran, daß Böcklin (nach eigenem Geständnis) durch den Anblick alraunenähnlicher Wurzeln auf seine Meerwesen geführt worden ist, daß er Jean Paul gerne las, Mozart liebte, allerdings Byron nicht mochte. — Cfr. Adolf Frey, „Arnold Böcklin, nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde". Stuttgart u. Berlin 1903, Cotta; S. 122, 124, 126, 127, 159, 161.

[170]) S. W. III, 135, 144, 145.

[171]) S. W. IV, S. 23.

[172]) S. W. II, S. 220. — Bezeichnend ist es, daß seine seltsamen Menschen und Situationen von jeher die Phantasie der Illustratoren gereizt haben; die Suprematie der Laune, des Einfalls, läßt sich hier voll und ganz betätigen. So findet man in den Contes fantastiques de Hoffmann, traduction nouvelle par P. Christian (Paris 1843), Zeichnungen des bekannten Gavarni. Sehr interessant ist es nun auch zu sehn, wie ein späterer Illustrator, nämlich Theodor Hosemann, sich mit Hoffmann auseinandersetzt. Hosemann, der viel für Jugendschriften gezeichnet hat, hatte auch gewisse Simplizissimusneigungen — ich meine jetzt nicht den Münchner „Simplizissimus", sondern den von Grimmelshausen. Es gibt von ihm einen tanzenden Bären, einen schwedischen Hauptmann, Landstreicher, Jahrmarktszenen. Sehr plausibel nimmt sich ein Student aus, der im Bett ein Buch liest; er hat den Schirm aufgespannt, weil's hineinregnet. Hosemann hat auch Goethes Faust, Immermanns Münchhausen, Jeremias Gotthelf illustriert. Sehr hübsch sind seine Bildchen aus dem alten Berlin, die man z. B. in Glaßbrenners Werken findet. Nach all dem wird man sehn, daß er doch mehr ein gemütlicher, ein Genremaler war. So sind denn seine Federzeichnungen in der Reimerschen Ausgabe von Hoffmanns Werken sehr lustig und oft ungemein treffend, zumal er, wie gesagt, eben auch Studien nach Grimmelshausens Simplizissimus gemacht hat. Mich will aber doch bedünken, als faßte er den Meister Amadeus etwas zu gemütlich auf. Besonders, wo Hoffmann tragisch wird, versagt Hosemann. So in der ersten Illustration zu den Elixieren des Teufels (Bd. VI, S. 36). Es gehört die Phantasie eines Dante oder eines Hebbel zur Schil-

derung der Qualen und Marter des armen Paters Medardus. Ist da nun nicht bei Hosemann ein Mönch, der verstohlenerweise einen Kognak nehmen möchte? Die ganze Figur des Medardus läßt jedenfalls nicht auf eine der einprägsamsten Gestalten unserer Literatur schließen und die tiefe Symbolik der Szene verliert sich ganz. Ungleich besser ist die Zeichnung auf Seite 177 desselben Bandes, wo der halbwahnsinnige Medardus im Gefängnis seinen nackten Doppelgänger erblickt. Doch ist auch dies nicht so seelisch-entblößt, so grausig, so frei von allen schmückenden Schleiern der Banalität. Es muß allerdings gesagt werden, daß Hosemann sich im allgemeinen nicht überschätzte. Mit Recht hat er die Prinzessin Brambilla, wozu wir ja die Callots haben, überhaupt nicht erst angerührt, und für den Goldenen Topf (Bd. VII, S. 232) nur die Szene in der Aquinoktialnacht, dabei, gegen Hoffmann gehalten, auch sehr milde, mehr eigentlich à la Andersen ausgeführt. Auch den seelisch ungemein tiefen „Sandmann", zu dem noch Zeichnungen aus Hoffmanns letzten Jahren existieren, hat er ausgelassen. Das Tragische, dann das Spezifisch-Callotartige und das Orientalisch-Phantastische an Hoffmann gelingt Hosemann nicht. Wohl aber das Komische und auch das Grausige und Grausig-Komische. Da ist gleich im ersten Band zur Fermate (S. 64), wie der Jüngling, der die beiden im Wagen sitzenden italienischen Sängerinnen auf einem frommen Gaul begleitet, von diesem herunterpurzelt. Bei Hoffmann ist die Szene mehr ironisch aufgefaßt; hier wirkt sie ganz komisch. Besonders hübsch macht sich der in den Sattel geschobene Sonnenschirm, die recht bedauernde Physiognomie der Rosinante und das unglückliche Gesicht des jungen Mannes. Im Hintergrunde kommen der Kutscher, das Kammermädchen mit den beiden Möpsen und die Pakete, — weniger schon die Damen zur Geltung. Auch das Pferd, das den Wagen zieht, ist wesentlich stolzer als der Gaul, der seinen Reiter losgeworden ist. Ausgezeichnet ist (zu Bd. I, S. 215) der tapfere bramarbasierende Nußknacker getroffen; die soldatisch stramm stehenden Zähne Nußknackers und seine preußisch sitzende Uniform sind sehr beachtenswert; auch die Mäuse sind zum Teil individualisiert. Famos ist die Zeichnung zu Bd. III, S. 33 aus der Brautwahl. Wie, statt des geheimnisvollen Goldschmieds, ein Fuchsgesicht plötzlich den braven Kanzleisekretär Tusmann in der Weinkneipe angrinst; und er überhaupt merkt, daß er sich in Gesellschaft kurioser, eigentlich gar nicht für einen königl. preußischen Kanzleisekretär

passender Leute befindet. Wer dahinter sitzt, ist nämlich der ewige Jude und der Goldschmied ist wahrscheinlich (man kann's nie wissen!) seine Majestät der Satan selbst. Also eigentlich Individuen, die es gar nicht gibt; was den Herrn Kanzleisekretär um so mehr frappiert. Man beachte den besondern Ausdruck in den drei Gesichtern. Um den Herrn mit dem Fuchsgesicht ist es, wie gesagt, überhaupt seltsam bestellt; man weiß nicht einmal, wie es um seine werten Gliedmaßen und seinen Rock steht, — das verschwimmt alles und ist sehr ungewiß. (Dem geh. Kanzleisekretär wird übrigens später einmal das Gesicht phantastisch — à la Salvator Rosa — grün angestrichen; alles Zauberei.) Sehr putzig nimmt sich aus, was Theodor Hosemann zum Signor Formica (Bd. IV, S. 53) gezeichnet hat. Wie der verliebte Signor Pasquale mit seiner lieben schönen Nichte, in Begleitung der beiden Figuren, des Pyramidendoktors und des als Zofe verkleideten Kretins Petichinaccio, ins Theater wandeln. Auch hier ist die Individualisierung, nicht bloß bei den beiden Mißgeburten, sondern auch bei dem verliebten Alten und sogar bei der schlauen Schönen, wohlgelungen. Ganz köstlich ist von Hosemann die himmelnde Liebesszene zwischen dem „Kater Murr" und seiner Mießmieß auf dem Dache getroffen (Bd. VIII, S. 181); nicht zuletzt der treue Freund des Murr, der schwarze Katerjüngling Muzius im Hintergrunde. Trefflich ist auch die Zeichnung zu Bd. X, S. 127 (Meister Floh); die Haushälterin trägt übrigens typische Züge einer Berliner (vielleicht auch Frankfurter?) Wirtin. Überhaupt wo das Gemütliche ausreicht, ist Hosemann unersetzlich. Das beste von ihm bleibt (Bd. XII, S. 87 Meister Johannes Wacht) die Situation, wie Monsieur Pickard Leberfink, Lackierer und Vergolder seines Zeichens, in zeisiggrünen Atlashosen der häuslich erzogenen Jungfer Rettel in der Jasminlaube seine Liebe gesteht. Die Bewegung, mit der er ihr den so geschmackvoll arrangierten Blumenstrauß hinreicht, ist herzbetörend. Diese Geste: „Voilà le cœur de Monsieur Pickard Leberfink, que je vous offre." — „O Jemine," rief Rettel ganz erschrocken, „o Jemine, was tun Sie, lieber Herr Leberfink? Knien Sie doch nicht vor mir, wie vor einer Prinzessin; die schönen atlassenen — (sie kann's nicht aussprechen!) — bekommen in dem feuchten Grase Flecken und Sie, Bester, den Schnupfen; dafür hilft Fliedertee und weißer Kandis".

[173]) Cfr. die Rezension der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen (Berlin 1819, gedruckt und verlegt bei Georg Reimer)

von F. J. Mone in den Heidelberger Jahrbüchern 1829, S. 154 ff.

[174]) Cfr. „Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes". Von Ludwig Bechstein. Erster Teil. Leipzig, T. O. Weigel, 1854; S. 1—9.

[175]) Birch-Hirschfeld und Suchier, Geschichte der franz. Literatur (Leipzig und Wien 1900), S. 508/9.

[176]) Darüber Ernest d'Hauterive, Le Merveilleux au XVIIIe siècle. Paris o. J.

[177]) Contes de Perrault, précédés d'une notice sur l'auteur et suivis d'une dissertation sur les contes de fées (par le baron Walckenaer, membre de l'Institut). Paris, Magnin et Blanchard, s. a. (illustrierte Ausgabe); — S. 112 f., 116.

[178]) Die ältere Etymologie bringt „ogre" mit „Hongrois" zusammen. Von den blutigen Ungarn älterer Observanz zu den slawischen Vampiren wäre dann schon der Weg nicht mehr weit. Nun aber soll das nicht richtig sein und ogre von orcus, bzw. aus dem Etruskischen herkommen. Cfr. Littré, Dictionnaire de la langue française (Paris, London und Leipzig 1869), 2. Band, S. 811.

[179]) Cfr. „Über Tierverwandlungen in französischer Dichtung und Sage", Königsberger Doktordissertation von Georg Goerke. Königsb. in Pr. 1904; S. 41. — Aber auch „Kinder- und Hausmärchen". Gesammelt durch die Brüder Grimm. Dritter Band. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1822, bei G. Reimer. Auf S. 377—385. Die Grimm (besser: Wilhelm Grimm) scheinen mir die Naivität Perraults zu überschätzen. „Perrault hat die Märchen rein aufgefaßt und, Kleinigkeiten abgerechnet, nichts zugesetzt: der Stil ist einfach und natürlich und, so weit es die damals schon glatte und abgerundete Schriftsprache zuließ, ist auch der Kinderton getroffen". Weiter heißt es: „. . . . ganz gewiß noch aus mündlicher Überlieferung rührt im Blaubart Frage und Antwort: ‚Anne, ma sœur, ne vois-tu rien venir?' — ‚Je ne vois rien, que le soleil, qui pudroie, et l'herbe, qui verdoie'." An der Peripherie unseres Interesses stehen auch die von Grimm ausführlich (S. 271—371) behandelten Italiener Giovan Francesco Straparola und Giambattista Basile. — Reinhold Köhler, der „Weltbewohner und Weimaraner" — mit Goethe und Erich Schmidt zu reden —, hält (Aufsätze über Märchen und Volkslieder. Aus dem handschriftlichen Nachlaß R. K.'s hrsg. von Johannes Bolte und

Erich Schmidt; Berlin 1894) S. 18 denn doch namentlich Perrault zu sehr für einen gelehrten Sammler.

[180]) Grimm a. a. O. (179), S. 382: kurze Inhaltsangabe.

[181]) Grimm a. a. O., S. 437 ff. — Camill Hoffmann, „Teppich der Märchen", im Montagsblatt der „St. Petersburger Zeitung" Nr. 184 v. 28. V./10. VI. 1907.

[182]) Alf Laila wa-Laila — (arabisch) 1001e Nacht. Zwei Bände. Kairo 1251 n. d. Hedschra (1835). — Cfr. „De arabische Nachvertellingen" de Goejes in der holländischen Zeitschrift „De Gids" vom Sept. 1886, besonders S. 4.

[183]) Es lagen mir vor: „Die Tausend und eine Nacht" übersetzt von (dem nach der ersten Ausgabe der Odyssee, 1781, erholungsbedürftigen) Joh. Heinrich Voß (6 Bände, Bremen 1781—85); „Tausend und eine Nacht", zum erstenmal vollständig übersetzt von Maximilian Habicht, Fr. H. v. d. Hagen und K. Schall (15 Bändchen, Breslau 1824—25); (aus späterer Zeit) „Tausend und eine Nacht" übers. von Gustav Weil (4 Bde., Stuttg. 1838—41). Auch die moderne „erste vollständige deutsche Ausgabe" des Leipziger Inselverlags von Felix Paul Greve sei hier erwähnt. — Cfr. „Die Märchen der Tausend und einen Nacht" von August Müller in der Deutschen Rundschau LVII, Juli 1887, S. 80 ff.

[184]) „Tausend und ein Tag, oder die schönsten Blumen des Morgenlandes", übers. von Sal. Schorsch; „Tausend und ein Tag" übers. von Fr. H. v. d. Hagen (10 Bände, Prenzlau 1827); Hartmanns „Asiatische Perlenschnur, oder die schönsten Blumen des Morgenlandes" (2 Teile, Berlin 1800).

[185]) Funck S. 151.

[186]) S. W. VIII, 91.

[187]) Cfr. Hermann Paul, Grundriß der germanischen Philologie. Straßburg 1891—93; I, S. 90, II, 1 S. 797 ff.

[188]) Wie dies z. B. Dr. Karl Maaß in seiner etwas patriarchalisch-redseligen Schrift „Das deutsche Märchen" (Hamburg 1886, in Virchows und Holtzendorffs „wissenschaftlichen Vorträgen") auf S. 14—17 tut. — Hülfsmittel bieten, außer der monumentalen „Deutschen Mythologie" der Brüder Grimm (1. Ausg. Göttingen 1835, 2. Ausg. Bd. 1 und 2 ebenda 1844, 3. Ausg. I—III 1875—78), unter anderm: Wilhelm Müller, „Geschichte und System der altgermanischen Religion" (Göttingen 1844); Karl Simrock, „Handbuch der deutschen Mythologie" (Bonn 1853—55, 6. Aufl. 1887); Wolfgang Menzel, „Zur

deutschen Mythologie", Band I (Stuttg. 1855); Wilhelm Mannhardt, „Die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker", Teil I: „Die Götter" — mit Holzschnitten von Ludwig Pietsch (Berlin 1860); und — aus den letzten Jahren — Wolfgang Golthers „Handbuch der germanischen Mythologie" (1895) und Friedrich von der Leyens „Das Märchen in den Göttersagen der Edda" (1899).

189) Auch darf nicht vergessen werden (was leicht von begeisterten Germanophilen geschieht), daß das Christentum mit seinem glühenden Gären dem Volke ins Blut übergegangen ist: den Einfluß der Heiligengeschichten, besonders der Marienlegenden, auf das Märchen, das doch schließlich in seinem Wesen gut, asketisch, ja fromm und gar nicht heidnisch ist, darf man nicht unterschätzen.

Die Herrlichkeiten der eddischen Eschatologie und Kosmogonie mögen also im Unbewußten (oder kaum Bewußten) leise mitgesprochen haben. Kaum minder vorsichtig muß man sein, wenn man der eigentlichen vornehmen Reste des althochdeutschen und mittelhochdeutschen Schrifttums gedenkt oder gar der Stilübungen der mittelalterlichen deutschen Neulateiner. Dennoch brechen ohne Zweifel namentlich aus den alten Bestiarien, insonderheit aus dem alten mystisch-fabulosen, christlichen „Physiologus", Motive hervor. Ebenso aus der lateinischen Tierfabel des Mittelalters („Ecbasis cujusdam captivi", „Sacerdos et lupus"), wie ja auch die Motive vom Lügenmärchen, vom Schneekind schon damals aufgegriffen werden — („Modus florum" usf.). Im „Ruodlieb" begegnen einem abgerichteten Tiere, sprechende Vögel.

190) Friedr. Heinr. v. d. Hagen „Gesammtabenteuer"; Stuttg. und Tübingen 1850; neu aufgelegt Leipzig 1904. Cfr. 1. Aufl. II, 137—44, 249—59, 379—451 usf.

191) Cfr. Ludwig Bechstein a. a. O. (174), Bd. II, S. 217 ff.

192) Heinrich August Ottokar Reichards pionierhafte „Bibliothek der Romane". Riga 1778—1797, 21 Bände. Cfr. auch die wirklich wertvollen „Curiositäten der physisch-literarisch-artistischen Vor- und Mitwelt" (dieser Eisenbahnzug! — wie Spitteler sagen würde) von Christian Vulpius (Weimar 1811—23, 10 Bände). — Reichards Darstellungen sind wohl meist nach Volksbüchern gehalten (wobei er ersichtlich oft nur als Redakteur gewirkt hat). In einfachen Umrissen, nicht allzulistig, werden Artussage und Faustsage, Wigaleis vom Rade (nach dem Volksbuche von 1583), Eulenspiegel, Lanzelot vom See, Schildbürger, Karl

der Große und seine zwölf Paladine, die Haimonskinder, Herzog Ernst, die Mörin, der ewige Jude, Heinrich der Löwe, Reineke Fuchs, der gehörnte Siegfried, die schöne Magelone („ein Roman, der unter den Romanen seines Zeitalters so gut seine Rolle spielte, als bei uns Werther, Siegwart, Agathon . . ."), die Wanderungen Ritter Rolands, der Finken-Ritter (eine Münchhausiade, also eine Formation oder Formationen vielmehr des Lügenmärchens) aufs neue in die Welt entsandt.

[193]) Kotzebues Vorrede zu des Musäus „Nachgelassenen Schriften" (Leipzig 1791), S. 19. — Reinhold Köhler a. a. O. (179) S. 16 f.

[194]) Ludwig Bechstein schreibt a. a. O. (174) II, 211: „Musäus besaß viele Bücherkenntnis und verstand sehr gut sich Schriftquellen zu suchen, die ihm ungleich besser dienten, als alte Spinnfrauen und schmauchende Invaliden."

[195]) Musäus' problematische „Volksmährchen der Deutschen" erschienen Gotha 1782. — Cfr. Grimm a. a. O. (179) S. 409 f.; Bechstein (174) II, 211 ff.

[196]) Heinrich Kurz a. a. O. (3) bevölkert S. 525 seiner Literaturgeschichte mit einer ganzen Reihe solcher Sammlungen.

[197]) Cfr. Wilhelm Scherer, „Jakob Grimm" (Preußische Jahrbücher XV, 13) — Separatabdruck Berlin 1865; S. 61. — Albert Duncker, „Die Brüder Grimm" (Kassel 1884) S. 36, 38. — Anton E. Schönbach, „Die Brüder Grimm" (Berlin 1885) S. 16, 17. — Dr. Karl Franke, „Die Brüder Grimm" (Dresden und Leipzig 1899) S. 46, 47, 49, 50—52, 60.

[198]) Theodor Benfey in seiner Einleitung zur Übersetzung des „Pantschatantra", in den „Götting. gelehrten Anzeigen" und in seiner Zeitschrift „Orient und Occident".

[199]) Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Große Ausgabe. Fünfte, stark vermehrte und verbesserte Auflage. Göttingen 1843, 2 Bände. Von den 203 Märchen dieser Sammlung (194 und 9 „Kinderlegenden") kommen für uns folgende Nummern in Betracht: 2, 4, 6, 8, 12, 16, 17, 18, 20, 27, 29, 30, 40, 42, 43, 44, 47, 50, 52, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 68, 76, 82, 85, 88, 92, 93, 99, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 117, 127, 137, 139, 161, 163, 178, 193; Kinderlegenden: 1, 2, 3, 6, 8, — im ganzen 53.

[200]) Reinhold Köhler a. a. O. (179) S. 15.

[201]) Cfr. Wilhelm Grimm an Bettina a. a. O. (199) S. V/VI.

[202]) Grimm a. a. O. (179) S. 19.

[203]) Cfr. Grimm (179) S. 71.

[204]) Cfr. die Erläuterung: Grimm (179) S. 80. Philipp Otto Runge hat bekanntlich dieses Märchen beigesteuert.

[205]) Grimm (179) S. 116.

[206]) Grimm (179) S. 121/22.

[207]) Grimm (179) S. 130.

[208]) Grimm (179) S. 159.

[209]) Grimm (179) S. 175.

[210]) Grimm (179) S. 180 ff.

[211]) Grimm (179) S. 193.

[212]) Grimm (179) S. 200.

[213]) Grimm (179) S. 229, 238.

[214]) Grimm (179) S. 254.

[215]) Bemerkung Erich Schmidts.

[216]) Denn auch Görres, (nach Heine) die „tonsurierte Hyäne", hatte bekanntlich trotz alledem eine Kinderseele. 1806 gab er im „Taschenbuch für Liebe und Freundschaft" „Kindermythen" heraus. 1807 sind von ihm die Brentano gewidmeten „Teutschen Volksbücher", mit Einschluß der „schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche teils innerer Wert, teils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat", erschienen; („von J. Görres, Professor der Physik an der Secondärschule zu Coblenz — Heidelberg, bey Mohr & Zimmer 1807"). Sein Zuhörer in Heidelberg Joseph von Eichendorff hat ihm dabei geholfen. Außerdem ist seines Anteils an der Herausgabe von Arnims „Einsiedlerzeitung" und „Trösteinsamkeit, alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte" (Neudruck von Friedrich Pfaff, Freiburg i. B. 1883) hierorts zu gedenken. — Cfr. Joh. Nep. Sepp (einst Widersacher von David Friedrich Strauß), „Görres", Berlin 1896; S. 53 f.

[217]) S. W. XIII, 57/58. Ich bemerke auch, daß Peregrinus Tyß vermutlich nach Wielands Schwärmer und „philosophischem und religiösem Gaukler" Peregrinus Proteus benannt ist.

[218]) Cfr. Bernhard Seuffert, „Der Dichter des Oberon", Prag 1900; S. 3 u. 6. — Über Wieland und Novalis: Ernst Heilborns kritische Ausgabe des Novalis (Berlin 1901) I, S. 380, 382 und 461.

[219]) Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet. Winterthur, bey Heinrich Steiner & Compagnie 1786, 87, 89 (3 Bde.) (Von Wieland).

[220]) Don Sylvio von Rosalva erschien Ulm 1764.

[221]) Cfr. Wieland a. a. O. (219) Band I, S. VI, VII, XV; Bd. III, S. IV, V.

[222]) Nach Koberstein a. a. O. (2) IV, S. 146 f.

[223]) Prof. Kurt Breysig hat, wie ich mich dankbar erinnere, auf solche wundervolle Stellen bei Jean Paul hingewiesen und manches vorgelesen.

[224]) Cfr. der betreffende Passus in „Ritter Gluck". — S. W. I, S. 14/15.

[225]) Cfr. dazu Belinski, Werke (Moskau 1875) IX, S. 146 f.

[226]) Arthur Schopenhauers Sämmtliche Werke (hrsg. von Grisebach). Leipz. Reclam, o. J., Bd. V, S. 431.

[227]) S. W. XIII, 57 („Die Irrungen"), wo Hoffmann auf jene Zwillingskommoden, die aus einem Stamme gefertigt waren, ironisch Bezug nimmt.

[228]) Cfr. Schillers „Horen" I, 2, S. 2—16, 22—27. — Dazu A. W. Schlegels Rezension in der Jenaischen Allg. Literaturzeitung: abgedruckt in dessen Sämmtlichen Werken hrsg. von Eduard Böcking), Leipzig 1846, X, S. 85 f.

[229]) Hoffmann entschuldigt allerdings durch die (damals noch) fragmentarische Form dieses goethischen Märchens seine brüchigen „Automate" (S. W. VII, 102).

[230]) Wilhelm Schlegel a. a. O. (228) S. 87. — Das Märchen findet sich zuerst in den Horen IV, 10, S. 108—152.

[231]) Wilhelm Schlegel im Athenaeum I („Beyträge zur Kritik der neuesten Litteratur) S. 174/75.

[232]) Cfr. Karl Joel, „Nietzsche und die Romantik" (Jena, Diederichs); S. 45 f.

[233]) Cfr. Alexander von Gleichen-Rußwurm, „Novalis, Wagner und Maeterlinck." Zeit. für Literatur, Kunst und Wissenschaft. Beilage z. Hamb. Correspondenten XXX, Nr. 3, v. 3. II. 1907.

[234]) Ernst Heilborn, „Novalis der Romantiker" (Berlin, Reimer, 1901); S. 183 f.

[235]) Ricarda Huch, „Blütezeit der Romantik" (Leipzig, Haessel, 1899) S. 322 f.; S. 314 f. der 3. Auflage (1908).

[236]) Novalis, Le conte de Jacinthe et de Feuille-de-Rose; traduit par Henri Albert. „L'Idée libre" II, vom 10. IX. 1893; S. 228—233.

[237]) Carl Rosenkranz, „Die deutsche Mystik". In einer Königsberger Essaysammlung vom Jahre 1836. Auf S. 51/52.

[238]) Novalis' Schriften. Hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel. Stuttgart 1837, I, S. 207—252.

[239]) Ernst Heilborn a. a. O. (234); S. 6.

[240]) Cfr. mein Aufsatz „Friedrich Schlegel" (im Anschluß an Erwin Kirchers „Philosophie der Romantik"). Zeit. f. Lit., Kunst u. Wiss., Beil. z. Hamb. Corresp. XXX, Nr. 15, vom 21. VII. 1907.

[241]) Bemerkung Erich Schmidts.

[242]) Ricarda Huch a. a. O. (235), S. 325/26; bzw. 317 f. der 3. Aufl.

[243]) „Die Reise ins Blaue hinein" von Ludwig Tieck a. a. O. (36) S. 79/80.

[244]) „Volksmährchen" herausgegeben von Peter Lebrecht (Ludwig Tieck). 3 Bändchen. Berlin 1897; (verlegts Karl August Nicolai, Buchhändler in der heil. Geiststraße im goldnen Arm. Aus dem Nachlaß Matthias Jakob Schleidens). Darin besonders: „Ritter Blaubart", „Der blonde Eckbert", „Heymonskinder", „Der gestiefelte Kater", „Magelone", „Schildbürger".

Cfr. ferner Ludwig Tiecks Sämmtliche Werke. Erster und zweiter Band, Paris, Tétot frères, 1837. (Aus der Nachlaßbibliothek Gottfried Kellers.) Bd. I, S. 330—559 („Der blonde Eckbert", „Der getreue Eckart und der Tannhäuser", „Der Runenberg", „Liebeszauber", „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von der Provence", „Die Elfen", „Der Pokal", „Der Blaubart", „Der gestiefelte Kater", „Die verkehrte Welt", „Leben und Thaten des kleinen Thomas, gen. Däumchen"); Bd. II, S. 133—157, 417—442, 556—600, 817—839 („Leben des berühmten Kaisers Abraham Tonelli", „Sehr wunderbare Historie von der Melusina", „Peter Lebrecht, Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten", „Pietro von Abano oder Petrus Apone, Zaubergeschichte").

[245]) Ellinger S. 23, 97, 98, 102, 115.

[246]) Cfr. S. W. VI, 250/51.

[247]) Ellinger S. 40. — Ricarda Huch (10) S. 178 ff., 191, 196.

[248]) Cfr. Die Märchen des Clemens Brentano. Zum besten der Armen nach dem letzten Willen des Verfassers herausgegeben von Guido Görres. Stuttg. u. Tüb., Cotta, 1846 (Nachlaßbibliothek Gottfried Kellers). S. 1—159: Das Märchen von dem Rhein und dem Müller Radlauf; S. 475—495: Das Märchen von dem Myrthenfräulein. — Clemens Brentanos Ausgewählte Schriften, 2 Bde., Freiburg i. B., Herder, 1906;

Bd. I, S. 1—30, 290—488; Bd. II, S. 51—213. — H. Cardauns' Untersuchung „Die Märchen Clemens Brentanos" (Köln a. Rh. 1895).

[249]) Ellinger S. 125.

[250]) Cfr. Anm. 143. — Ich trage noch Arnims „Majoratsherren" nach, die das Gebiet Hoffmanns streifen; doch ist auch hier Arnim viel weniger orgiastisch, „krankhaft" als Hoffmann.

[251]) Mündliche Bemerkung Erich Schmidts.

[252]) Cfr. Brief Lenaus an Sophie von Löwenthal vom 30. Mai 1840, gelegentlich der Erblindung Kerners. Bei Anton X. Schurz, „Lenaus Leben". Stuttg. u. Augsb., Cotta, 1855; II, S. 23. — Die Dichtungen von Justinus Kerner. Neue vollständige Sammlung in einem Bande. Stuttg. u. Tüb. 1834. Auf dem Titelblatt Namenseintragung (roter Stift): „Gottfried Keller". „Reiseschatten" S. 263—512.

[253]) Die Beeinflussung Hauffs durch Hoffmann wird auch von Hans Hofmann in dessen Einleitung zu Hauffs Sämtlichen Werken S. 13 u. 16 (Leipz., Reclam) konstatiert; gelegentlich von R. M. Meyer.

[254]) Chamisso kam oft und gern mit dämonischen Naturen in Berührung, an denen er sich gewissermaßen entzündete. Von einigen hatte er sogar zu leiden: Ich denke z. B. an Schleiermacher. — Cfr. Ludwig Geiger, „Aus Chamissos Frühzeit" (Berlin 1905), S. 6, 10 f. — Vor den Schatten düsterer Romantik warnte er später seinen Schützling Freiligrath.

[255]) Cfr. Heine, „Jehuda ben Halevy" IV: die Auskunft des „heiligen Itzig", Hitzig also, über die Etymologie des Wortes Schlemihl uff. — Hitzigs Kinder werden's gut gehabt haben, da solche Weihnachtsonkel wie Chamisso und Hoffmann zu ihrer Ergötzung Märchen geschrieben haben („Peter Schlemihl", „Nußknacker und Mausekönig", „Das fremd Kind", „Die Königsbraut").

[256]) „Die Versuche und Hindernisse Karls". Eine deutsche Geschichte aus neuerer Zeit. Berl. und Leipz., Georg Reimer, 1808.

[257]) S. W. VI, S. 102.

[258]) Ludwig Geiger a. a. O. (254) S. 183—206. Die Original-Handschrift befindet sich in der Varnhagen-Sammlung der Berliner Königlichen Bibliothek. Seite 201—206 ist von Chamisso geschrieben.

[259]) Geiger verweist auf „Das alte (will sagen: öde) Haus", das hier nachgeahmt sein soll. A. a. O. S. 209. Ich möchte

hier die Frage aufwerfen, ob Heine (vielleicht durch Varnhagen) diese Geschichte gekannt hat, als er jene Goslarer Nachtepisode mit dem transzendentalgrauen Doktor Saul Ascher in der „Harzreise" niederschrieb?

[260]) De nymphis, sylphis, pygmaeis etc. von Paracelsus (Paracelsi opera, Basel 1589, IX, S. 45 ff.) hat Fouqué für die „Undine" benutzt.

[261]) „Undine" zum erstenmal erschienen in den von Fouqué herausgeg. „Jahreszeiten, eine Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen", Frühling 1811. — „Das Galgenmännlein" — „Kleine Romane" von F. Berlin 1814—19, III. — Cfr. auch „Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Gesch. der deutschen Romantik", von Otto Eduard Schmidt (Leipzig, Dürr, 1908), S. 19, 27, 57 f., 64, 76, 105, 125, 127. — Ferner: S. W. III, 137 und VIII, 22, 23.

[262]) Cfr. Hans von Wolzogen, „Erinnerungen an Richard Wagner" (Reclam) S. 5 f. Über Hoffmanns „Kampf der Sänger", Fouqués „Sängerkrieg auf der Wartburg" und Richard Wagners „Tannhäuser" — Wolfgang Golther in den „Bayreuther Blättern" von 1899.

[263]) Cfr. S. W. VI, S. 17, 30, 57, 76, 97, 103, 147, 168, 195; VII, S. 22, 68, 74, 101, 150, 160, 215; VIII, S. 11, 23, 91, 138, 201, 233; IX, 16, 93, 97, 111, 121, 123, 173, 191. — Hitzig II, S. 130—133. — Rationalisierende Besprechung von H....i in den Heidelb. Jahrbüchern 1819, S. 1201—15, und 1821, S. 78—80 und 99—103.

[264]) Cfr. Richard M. Meyer, „Gesellige Unterhaltung" (Heinse, Tieck, Hoffmann). Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 1889, vom 28. IV. u. 5. V. (Nr. 17, 18).

[265]) So präzisiert David Heß (Anm. 151) die Aufgabe der Mitglieder der alten Zürcherischen Künstlergesellschaft.

[266]) Ludwig Geiger a. a. O. (254) S. 28/29; ferner „Ludwig Börnes Berliner Briefe 1828", hrsg. von Ludwig Geiger (Berlin 1905, Fontane) S. 26—41.

[267]) Hitzig II, S. 131; S. W. VII, S. 8; Klinke S. 146 f., 151; Springer a. a. O. (153) III, S. 140.

[268]) C. W. Contessas Schriften. Herausgegeben von E. von Houwald. (Neun Bändchen.) Leipzig, Göschen, 1826.

[269]) Mitteilung Ellingers im „Euphorion" V, 1898, S. 112. — Cfr. auch Ellinger S. 128.

[270]) Houwald a. a. O. (268) Bd. I, S. III, VI. — Cfr.

noch „Gallerie deutscher Dichter und Prosaisten seit der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Gegenwart". Hrsg. von Dr. Heinrich Doering, Bd. I, S. 177—179. — Ferner: „Die Brüder Contessa, ihr Leben und ihre Werke" von Hans Meyer. Berlin 1907. (Auszug im Liter. Echo X, vom 15. X. 07, S. 112 f.)

[271]) Houwald a. a. O. S. VII, VIII. — Eine etwas abweichende, aber minder wahrscheinliche Darstellung des Tatbestandes gibt Helmina v. Chézy a. a. O. S. 169, 170 (11).

[272]) Contessa a. a. O. (268), Bd. V, S. 155—204, 249—306; VI, S. 95—172; VII, S. 29—156, 159, 160, 161, 164—248; IX, S. 148.

[273]) Auswahl des Besten aus Friedrich Rochlitz' Sämmtlichen Schriften. Vom Verfasser veranstaltet. Züllichau 1821/22. Bd. I, S. 139—161; II, S. 67—172; V, S. 317—382; VI, S. 3—54.

[274]) Cfr. „Gallerie deutscher Dichter und Prosaisten" (Anm. 270) Bd. I, S. 21—23; Otto Eduard Schmidt a. a. O. (261) S. 45, 46, 164 ff.; Friedrich Laun, Memoiren (Bunzlau 1837), 2. Teil, S. 6 f. Ferner: Hitzig 3, III, S. 179; S. W. XI, 118 f.; Grisebach S. LI f.

[275]) In Gleditschs „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" (Leipzig 1823). — Rez. Heidelberger Jahrbücher 1823, S. 39.

[276]) Hitzig I, S. 35, 80, 93; II, S. 294, 318 f.; Funck S. 136 f.

[277]) S. W. III, S. 152.

[278]) S. W. XI, S. 51.

[279]) Cfr. S. W. VIII, S. 23.

[280]) S. W. VII, 63 f., VIII, S. 200.

[281]) Cfr. Funck, S. 118 f. — „Menschliches Elend". Aus dem Englischen des James Beresford übersetzt von Adolph Wagner. Nebst Gegenbeweisen aus den Kupfern von J. A. Kanne. 2 Theile. Bayreuth u. Lübeck 1810. — The Miseries of human Life; or the groans of Timothy Testy and Samuel Sensitive; usw. Neuausgabe des Beresfordschen Buches. London 1826.

[282]) Cfr. „Sulpiz Boisserée" (Stuttg. 1862) I, S. 254.

[283]) S. W. XIII, S. 50.

[284]) Über dieses Märchen hat einmal von der Leyen in einem Vortrag gesprochen. — Cfr. auch Friedrich von der Leyen, „Traum und Märchen". Aufsatz in „Der Lotse, Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur" I/2, 1901, S. 382—90.

[285]) Cfr. Hitzig I, S. 319/20; Funck, S. 151.

[286]) S. W. XI, S. 56.

[287]) S. W. III, S. 9, 11, 17.

[288]) Cfr. von der Leyens Hypothese a. a. O. (284): Diese prosaische Vorstellung kam wohl daher, daß man die Gestorbenen in die Erde legte und sich die Schlangen aus der Erde kriechend dachte.

[289]) Cfr. Erich Schmidt. Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Bd. II 2, Berlin 1892; S. 683, 691.

[290]) S. W. III, S. 210.

[291]) S. W. VI, S. 205.

[292]) S. W. III, S. 20.

[293]) Cfr. S. W. V, S. 74: Prosper Alpanus: „Bedenke aber, daß ich nach dem Urteil aller vernünftigen Leute eine Person bin, die nur im Märchen auftreten darf, und du weißt, geliebter Balthaser, daß solche Personen sich wunderlich gebärden und tolles Zeug schwatzen können, wie sie nur mögen, vorzüglich wenn hinter allem doch etwas steckt, was gerade nicht zu verwerfen."

[294]) Die Überwindung dieser Sorte Übermenschentums durch die reine Liebe klingt bei Chamisso stark an. Heutzutage kann man das Motiv sogar in des wackern Galliers Henry Bernstein sonst nur theatralischem Schauspiel „Der Dieb" (deutsch von Rudolph Lothar) finden. Die Unterhaltungsliteratur bemächtigt sich seiner — vor und nach Hoffmann — auch sonst: Jesuitenschauer, Wüstlingsromantik, Sherlock Holmestaten umwittern und umheulen es.

[295]) S. W. I, S. 171.

[296]) M. J. Lermontows Werke, Petersburg 1895 (99); S. 12. — Wörtlich.

[297]) Sehr treffend bemerkt Lublinski a. a. O. (9) Bd. I, S. 92f.: „Dieser Alban ist eine von jenen feinen, gefährlichen Herrennaturen, die nicht durch Gewalt und Brutalität, sondern durch eine in Grazie und Geschmeidigkeit verkleidete Geistes- und Willenskraft alle Menschen, die ihm begegnen, unwiderstehlich unter ihre Gewalt beugen. Ihrer Natur gemäß sind diese Männer ganz erfüllt von dem Bedürfnis zu herrschen und zu gebieten, und jeder Widerstand, der ihnen widerfährt, ruft sofort ihren dämonischen despotischen Willen unter die Waffen."

[298]) S. W. XII, S. 35.

[299]) Hitzig I, S. 7.

[300]) Saitschick a. a. O. (163), S. 62.

[301]) S. W. I, S. 159.

[302]) „Sie (die Krüdener ist gemeint) ist jetzt in Basel, man hat ihr von Karlsruhe 64 Briefe nachgeschickt, die für sie angekommen waren. Sie geht nach Petersburg. Die Königin Hortense war vorigen Sommer mit ihr in Baden, hat daselbst der Krüdener gesagt, Napoleon bediene sich unerlaubter Mittel; so des Magnetismus. Sie habe ihn einmal gefunden, wie er eine schlafende Person befragt, es habe ihr gegraut vor diesem Wesen". — „Sulpiz Boisserée" (282) I, S. 294.

[303]) S. W. VIII, S. 158.

[304]) S. W. I, S. 317.

[305]) A. E. Brachvogel, „Friedemann Bach" (Berlin 1858); Ernst Leistner, „Willst du dein Herz mir schenken" („Deutsche Schaubühne" 1870, Heft 8); Hitzig II, S. 21.

[306]) Aus Wilhelm von Scholz' Auswahl von Heinrich Susos Schriften. Diepenbrocksche Übersetzung. München (Pieper, Bd. XIV der „Fruchtschale") 1907.

[307]) S. W. I, S. 320.

[308]) Cfr. Titelkupfer zur Pariser Ausgabe (12) mit Umschriften Hoffmanns.

[309]) Cfr. S. Askoldoff, „Über Romantik" in der russischen Zeitschrift „Woprossy Shisni", Februar 1905, S. 30.

[310]) S. W. I, 257—260; IX, 20.

[311]) S. W. XIII, 159 f.

[312]) S. W. III, S. 171.

[313]) Schaukal, S. 17.

[314]) Cfr. Das Mauchart-Tzschirnersche Repertorium für empirische Psychologie (132), Jahrgg. 1803, S. 1—77.

[315]) Statt jeder besonderen Explikation. — Man lese Ludwig Roberts erwünschte Schilderung eines Berliner ästhetischen Tees, die nach der Fiktion des Verfassers von der Muse der guten Gesellschaft selbst gegeben wird („Promenaden eines Berliners" in Roberts Gedichten, Mannheim 1838, II, S. 139 ff., und L. Geiger, „Berlin 1688—1840" (Berl. 1895), Bd. II, S. 462/63: „Blumen und Kerzen, / Spiegel und Lichter, / Geschnürte Herzen, / Bewachte Gesichter. — / Dort Federn und Spitzen / Und türkische Schale / Sind Damen, die sitzen / Im Kreise, im Saale, / Und ferne stehen / Die Söhne, die Gatten, / Schwarz wie die Krähen, / Mit weißen Krawatten. — / Grüßendes Neigen, / Tonloses Summen, / Verlegenes Schweigen, / Sprödes Verstummen. / Ein laulich Gebräue / Mit Zucker und Sahne, / Und immer aufs neue / Die schwache

Tiſane, / Und Kuchen und Backwerk / Und Backwerk und Torte. / Man öffnet zum Hackwerk / Das Pianoforte. / Nun trinken und ſtümpern / Die Virtuoſen / Und Taſſen klimpern / Und Diener toſen. / Es flüſtern und ziſcheln / Die Fraun unerſättlich / Und rufen dazwiſchen: / Ach bravo, wie göttlich! / Es werden die Zimmer / Stets heißer und enger, / Und immer und immer / Die Weile länger. / Bis endlich die Wagen / Gemeldet werden, / Und Dank zu ſagen / Für alle Beſchwerden. / Zuletzt und am Ende / Recht, um uns zu necken, / Die Diener die Hände / Entgegen uns ſtrecken; / Die muß man nun füllen, / Sie kriegen das beſte / Und lachen im ſtillen / Des Wirts und der Gäſte". Cfr. auch S. W. IX, 141, 189.

[316]) Einen Augenblick will es ſcheinen, als entwickle ſich die Geſchichte vom verlorenen Spiegelbilde zu einer Geſchichte vom verlorenen Paß. Die Frau des armen Spikher will, daß dieſer mit vollſtändig ähnlichem Spiegelbilde vor der Obrigkeit erſcheine. — Sonſt iſt von Hoffmanns politiſchen Taten noch die Auseinanderſetzung mit dem Philhellenismus in den „Irrungen" und „Geheimniſſen" beachtenswert. R. F. Arnold hat in dem inſtruktiven Aufſatz „Der deutſche Philhellenismus" (Ergänzungsband zum Euphorion III, 1896) eine paſſable allegoriſche Explikation der Novellen gegeben. Danach bedeutet die griechiſche Prinzeſſin das helleniſche Volk; das renommierende Bärönchen den deutſchen Enthuſiaſten; der Kanzleiaſſiſtent Irenäus Schnüſpelpold die heilige Allianz.

[317]) Cfr. Anm. 47.

[318]) Karl Weisflog, Das große Los (Reclam), S. 68.

Ricarda Huch, Die Romantik. 2 Bände.
Band I: Blütezeit der Romantik. 3. Auflage 1908.
Broschiert M. 5.—
Gebunden M. 6.—
Band II: Ausbreitung und Verfall der Romantik.
2. Auflage 1908. Broschiert M. 5.—
Gebunden M. 6.—

Herm. Anders Krüger, Der junge Eichendorff.
Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. 1904.
Broschiert M. 3.—
Gebunden M. 4.—

— Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. 1904. Broschiert M. 4.—
Gebunden M. 5.—

Dr. Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte hrsg. v. Walzel. Heft XII) 1907. Broschiert M. 6.—
Gebunden M. 7.—

Henry Bryan Binns, Walt Whitman. Ein Leben.
Autorisierte Übersetzung von Johannes Schlaf.
Mit drei Autotypien. 1907. Broschiert M. 6.—
Gebunden M. 7.—

BINDING SECT MAY 28 1963

PT 2361 Z5S3
Sakheim, Arthur
E.T.A. Hoffman

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 04 23 01 002 4